

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

La recepción de Chopin en España en el siglo XIX

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Eduardo Chavarri Alonso

Directora

María Nagore Ferrer

Madrid 2019



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

La recepción de Chopin en España en el siglo XIX

Tesis doctoral realizada por

EDUARDO CHÁVARRI ALONSO

Directora: Dra. MARÍA NAGORE FERRER

Madrid, 2018

Programa de Doctorado en Musicología RD99/2011

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral es el fruto de mucho esfuerzo y no hubiese sido posible sin la gente que me ha acompañado a lo largo de este camino. Las experiencias vividas y las nuevas amistades han sido innumerables. Lamentablemente siento que al escribir estas líneas me dejo a mucha gente en el tintero.

En primer lugar quiero agradecer a María Nagore Ferrer, directora de este trabajo, todos y cada uno de los consejos que me ha dado durante estos años. Sus sugerencias y correcciones me han servido para mejorar mi labor como investigador.

Quiero agradecer también la ayuda proporcionada por parte del personal encargado de instituciones como la Biblioteca Nacional de España, en especial a los trabajadores de la Sala Barbieri, la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Biblioteca de Catalunya, etc.

Doy las gracias a todos mis compañeros y amigos por ser una fuente inagotable de apoyo y motivación. Desde mis amigos más cercanos, a mis compañeros de la Banda de Música de Haro, de Rioja Filarmonía, profesores y amigos de la carrera y el doctorado y todas aquellas personas que he ido conociendo en congresos y jornadas. Gracias a todos por despertar en mí el amor y el entusiasmo por la música y la musicología.

Mis últimas palabras de agradecimiento son para toda mi familia. Gracias por los ánimos recibidos y por comprender que con pasión, esfuerzo y dedicación todo lo que nos propongamos puede ser posible.

ÍNDICE

RESUMEN	9
ABSTRACT.....	11
INTRODUCCIÓN	13
1. Justificación	13
2. Objetivos.....	15
3. Fuentes y metodología.....	15
4. Estado de la cuestión	19
5. Marco teórico.....	26
6. Estructura del trabajo.....	30
CAPÍTULO I. CHOPIN Y ESPAÑA.....	33
1. El viaje a Mallorca.....	37
2. Influencia española en la música de Chopin: El <i>Bolero op. 19</i>	45
3. Chopin y los españoles en París	52
3.1. Santiago de Masarnau	55
3.2. Juan María Guelbenzu.....	60
CAPÍTULO II. CHOPIN Y EL SALÓN ROMÁNTICO ESPAÑOL	63
1. El «refugio del buen gusto».....	63
2. El salón burgués	73
2.1. Chopin para las «señoritas»	79
2.2. La música de Chopin en el discurso de la decadencia interpretativa en el salón	82
CAPÍTULO III. CHOPIN Y LA ENSEÑANZA DEL PIANO EN ESPAÑA	85
1. La música de Chopin en los métodos para piano y en los planes de estudio de los conservatorios	85
1.1. Conocido pero poco presente	85
1.2. Relevante en los últimos cursos de la carrera de piano.....	92
2. La música de Chopin a través de las interpretaciones de los alumnos.....	98
2.1. Conciertos de los alumnos	98
2.2. Concursos y oposiciones	104
3. La música de Chopin en la enseñanza privada.....	108
CAPÍTULO IV. LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN A TRAVÉS DEL COMERCIO Y EDICIÓN DE PARTITURAS.....	111
1. Comercialización de la música de Chopin	111

2. Ediciones completas	116
CAPÍTULO V. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN EN EL	
CONCIERTO PÚBLICO	125
1. La aparición de las obras de Chopin en los escenarios españoles (1844-1873)	125
2. El auge de la interpretación de la música de Chopin.....	136
2.1. Los nuevos espacios	139
2.2. La música de Chopin en la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad de Conciertos	146
2.3. Un nuevo modelo de concierto: el recital para piano.....	153
3. Protagonistas en la difusión de la música de Chopin	163
3.1. José Tragó	165
3.2. Otros discípulos de Mathias: Mario Calado y Genaro Vallejos.....	175
3.3. Isaac Albéniz y Carlos G. Vidiella.....	176
3.4. Juan Bautista Pujol	181
3.5. Teobaldo Power	184
3.6. Anton Rubinstein, Sophie Menter, Francis Planté y otros virtuosos extranjeros	185
3.7. Pilar Fernández de la Mora y María Luis de Chevallier	195
3.8. Enrique Granados, Joaquín Malats y otros pianistas	199
4. Obras más difundidas del repertorio chopiniano	201
CAPÍTULO VI. CHOPIN FUERA DEL PIANO	215
1. Adaptaciones de la música de Chopin para otros instrumentos	215
2. Arreglos para otros instrumentos solistas.....	227
CAPÍTULO VII. IMÁGENES DE CHOPIN	235
1. La imagen romántica	235
1.1. El poeta del piano	235
1.2. Personaje de leyenda	243
1.3. El Chopin más célebre	248
2. La imagen canónica.....	257
2.1. El discurso del canon de la música germana.....	257
2.2. El reto de todo buen pianista	262
CONCLUSIONES	271
FUENTES	277
BIBLIOGRAFÍA	281
ANEXOS	289

RESUMEN

Esta tesis doctoral pretende arrojar luz sobre la importancia que tuvo la música de Chopin en la España del siglo XIX a través del estudio de la recepción de su música y las diferentes imágenes que de él se proyectaron. Este proceso de recepción se divide fundamentalmente en cinco aspectos que lo vertebran: la recepción interpretativa, la edición y comercialización de sus obras, la presencia de su música en la enseñanza para piano, las imágenes que rodean la figura de Chopin y la recepción compositiva. En esta tesis doctoral, aunque mencionamos algunos aspectos de esta última, hemos preferido no llevar a cabo un estudio exhaustivo del ámbito compositivo ya que sobrepasaría los límites de este trabajo.

Chopin tuvo contacto directo con España gracias a su breve estancia en Mallorca en el invierno de 1838-1839. A pesar de que actualmente este viaje es lo más conocido de la relación del pianista polaco con España, habiéndose convertido en un verdadero atractivo turístico, lo cierto es que su estancia en este país pasó desapercibida para la sociedad musical española del momento. Algunos intelectuales y compositores españoles tuvieron contacto con Chopin y su música a través de los círculos culturales parisinos. Dos de los personajes más destacados serían Juan María Guelbenzu y Santiago de Masarnau.

La introducción de la música del pianista polaco en España se produce simultáneamente a la de otros países en los que Chopin no había ofrecido conciertos. Durante el segundo tercio del siglo XIX esta recepción se va a caracterizar por una presencia muy discreta y reducida a ámbitos privados. El salón, lugar en el que se mantendrá la música de Chopin durante todo el siglo, se divide en una recepción relacionada con los círculos elitistas y otra vinculada a las interpretaciones de pianistas aficionados.

La presencia de la música de Chopin en la enseñanza de piano, normalmente indicada para los últimos años de la carrera pianística, va aumentando conforme nos acercamos a las dos últimas décadas del siglo. Los métodos de piano comienzan a recomendar sus obras, sus estudios se mencionan en los catálogos de los editores y las interpretaciones de los alumnos son cada vez más numerosas. La música de Chopin

también forma parte de la enseñanza privada a través de obras facilitadas para los alumnos sin pretensiones profesionales.

La comercialización de la música de Chopin comienza a finales de la década de 1840 con la llegada de ediciones provenientes de París. Ya en la década de 1850 muchas de las partituras del pianista polaco estarán al alcance de pianistas profesionales y aficionados. Al igual que ocurre en otros países, en España también aparecen ediciones completas de sus obras. Destacan en este punto las editadas por Bonifacio Eslava y Antonio Romero. Estas colecciones favorecieron la difusión y popularización de su música.

La música de Chopin interpretada en el ámbito del concierto público comienza a aparecer discretamente a partir de 1864, destacando el papel del Salón del Conservatorio de Madrid. Durante las dos últimas décadas del siglo, las piezas de Chopin se pudieron escuchar en salas tan importantes como el Salón Romero y la Sala Zozaya, se programaron en las temporadas que ofrecieron instituciones como la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad de Conciertos, estuvieron presente en los repertorios de los pianistas virtuosos que visitaban España e incluso se adaptaron para que solistas de otros instrumentos, orquestas y otras formaciones las pudieran interpretar. Entre los pianistas españoles que interpretaron música de Chopin destacan figuras como José Tragó, Isaac Albéniz, Carlos G. Vidiella, Teobaldo Power, etc. Esto favoreció que estas obras fueran conocidas por un público más amplio. Algunas de estas piezas, como el caso de la *Marcha fúnebre* o el *Nocturno op. 9 n.º 2*, alcanzaron un nivel de popularidad muy alto. Un punto muy importante de este trabajo es el papel que juegan estas composiciones dentro del recital para piano, ocupando un espacio notable en los repertorios de los conciertos de carácter histórico.

Por último se analizan también los discursos en los que las imágenes de Chopin aparecen ligadas al canon de autores clásicos y se le presenta como un personaje de referencia en el ámbito del Romanticismo.

A lo largo de toda esta investigación se ha podido constatar que a pesar de que la recepción de este compositor en España se inició de forma muy discreta, la música de Chopin estuvo presente en diversos ámbitos dentro de la música española del siglo XIX,

entrando a formar parte de la lista de compositores que iban constituyéndose en paradigmas del canon histórico que se va estableciendo en el siglo XIX.

ABSTRACT

This doctoral thesis wants to highlight the importance that Chopin's music had in Spain in the 19th Century through the study of the reception of his music and the different images that it projected. This process of reception is divided into mainly five aspects that are the backbone: the interpretation of its reception, the edition and commercialization of his works, the presence of his music in the teaching of the piano, the images that surround the figure of Chopin and the reception of compositions. In this doctoral thesis, even though we mention some aspects of my last point we have preferred to not carry out an exhaustive study of the compositive area because it was surpass the limits of this study.

Chopin was in direct contact with Spain thanks to brief stay in the winter of 1838-1839 in Mallorca. Despite that, nowadays this trip is the most known relation of the Polish pianist with Spain having converted it into a true tourist attraction. What is certain is that the Spanish musical society of those times didn't know about his visit. Some Spanish intellectuals and composers had contact with Chopin and his music through cultural circles in Paris. Two of the main characters were Juan María Guelbenzu and Santiago de Masarnau.

The introduction of the Polish pianist's music in Spain was produced simultaneously to other countries where Chopin hadn't offered any concerts. During the last third of the 19th Century this reception was characterized by a very discreet presence and reduced to private areas. The Salon was the place where Chopin's music could be heard throughout the century. It is divided into one reception with elitist circles and amateur pianists.

The presence of Chopin's music in the teaching of the piano is normally recommend for the latter years of a piano degree. The music of Chopin increased gradually in the last two decades of the 19th century. The methods of the piano started to recommend his works, his studies were mentioned in the editors catalogues and student's interpretations became more numerous. Chopin's music is also a part of private teaching through easier works for the students without professional pretentions.

The commercialization of Chopin's music started at the end of the 1840's with the arrival of new editions from Paris. In the 1850's lots of the sheet music of the Polish pianist were already available for professional and amateur pianists. As well as happens in other countries, some complete editions of his work also appeared in Spain. The most remarkable ones were edited by Bonifacio Eslava and Antonio Romero. These collections favoured diffusion and the popularity of his music.

Chopin's music interpreted in public concert began to discreetly disappear in 1864, highlighting the role of the Salon of Madrid's Musical Conservatory. During the last two decades of the century Chopin's works could be heard in very important places such as, the Salon Romero and the Sala Zozaya, they were programmed in the seasons that offered the institutions such as the Sociedad de Cuartetos and the Sociedad de Conciertos. Furthermore Chopin's music was present in the repertoires of the virtuous pianists who visited Spain and they were even adapted in order for other instrument players, orchestras and other music ensembles to be able to interpret them. Among Spanish pianists who interpreted Chopin's music we can highlight some names for example José Tragó, Isaac Albéniz, Carlos G. Vidiella, Teobaldo Power, etc. This favoured that these works became recognized by a wider audience. Some of these pieces such as *Funeral March* or the *Nocturne op. 9 n° 2* reached a very high level of popularity. A very important point of this work is the role that these compositions play inside the piano recital, occupying a big space in the repertoires of historical concerts.

Last but not least, the images of Chopin that appear linked to the classic authors canon are analysed and he is presented as a reference in the Romantic period.

Throughout this investigation I have been able to prove that despite the fact that Chopin's reception at the beginning in Spain was very discreet, Chopin's music was present in many areas inside Spanish music of the 19th Century. Chopin started to take part of the composer's list that was being built in the paradigms of the historical music canon of the 19th Century.

INTRODUCCIÓN

1. Justificación

El objetivo general de este trabajo es estudiar la recepción de Chopin en España durante el siglo XIX. Esta tesis doctoral surge como continuación de la investigación iniciada años atrás para elaborar mi trabajo fin de máster, defendido en el mes de julio de 2014 en la Universidad Complutense de Madrid. Dicho estudio, realizado bajo la tutela de la Dra. María Nagore Ferrer, lleva por título: *La introducción y recepción de la obra de Chopin en Madrid (1837-1875)*¹. Tras este primer acercamiento al tema en cuestión, nos dimos cuenta de la importancia del mismo y de la necesidad de profundizar en su análisis y abordarlo desde una perspectiva más amplia. Si bien es cierto que en los últimos años se han realizado varios estudios sobre la recepción de la obra de Chopin en diferentes países del mundo², nunca se había llevado a cabo una investigación sistemática de este fenómeno en España.

Chopin fue uno de los compositores más relevantes del siglo XIX en el ámbito del piano, pero su figura presenta una característica singular: mientras que en vida fue poco conocido, la calidad de su obra compositiva hizo que, sobre todo tras su muerte, se convirtiera en un clásico de referencia, fundamental en la historia posterior del piano. Esta es la razón del interés de este trabajo, que arroja luz sobre la influencia que llegó a tener en la música española de este siglo.

Debido a la amplitud del tema elegido, hemos creído conveniente acotar el periodo estudiado en la tesis doctoral dentro de los límites del siglo XIX. Se ha tomado como punto de partida la década de los años treinta, puesto que no hemos encontrado ninguna fuente que nos haga atisbar aspectos de la recepción de este compositor en España durante los años precedentes. Esto se debe sin duda a que la introducción en este país de la figura de Chopin y su música está vinculada directamente con la llegada del compositor a París en 1831. Además de por esta cuestión biográfica, esta década es una

¹ Eduardo Chávarri Alonso, «La introducción y recepción de la obra de Chopin en Madrid (1837-1875)», trabajo fin de máster (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014).

² Se han publicado trabajos que abordar el tema de la recepción de Chopin en Polonia, Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Cuba, etc. Detallamos más en profundidad estas investigaciones en los puntos 4 y 5 de esta introducción, dedicados al estado de la cuestión y al marco teórico.

fecha clave por diferentes razones: el inicio de un cambio político en España que se traduce en un aperturismo hacia las influencias europeas; el desarrollo del piano romántico en la Península, principalmente a través de personajes como Santiago de Masarnau y Pedro Pérez de Albéniz; la creación del Real Conservatorio de Madrid³; y el desarrollo de la industria musical, que va a favorecer la difusión de los repertorios a través de las ediciones y la prensa. Por otra parte, durante las últimas décadas del siglo XIX se producen una serie de acontecimientos de gran relevancia para la recepción de la música de Chopin: visita de pianistas virtuosos procedentes de países extranjeros, inauguración de salas de conciertos y un notable auge del recital para piano. Si bien no se observa ningún hito que produzca una ruptura entre la recepción de estos últimos años y los primeros del siglo siguiente, vemos razonable poner el límite de este estudio a finales del siglo XIX, coincidiendo con la muerte de algunos de los pianistas tratados en esta tesis como Juan Bautista Pujol (1898), Teobaldo Power (1884), Adolfo de Quesada (1888), Juan María Guelbenzu (1886), Santiago de Masarnau (1882) o Dámaso Zabalza (1894). A través de sus enseñanzas y conciertos fueron la base para las nuevas generaciones de pianistas que desarrollaron sus carreras en los albores del siglo XX.

La ambiciosa línea de trabajo planteada, que comprende a nivel geográfico toda España, responde a la intención de elaborar un panorama general de la recepción de este compositor, nunca antes esbozado. Aunque sería prácticamente imposible recoger y analizar todos y cada uno de los lugares en los que la música del compositor polaco estuvo presente, la reciente publicación de nuevos trabajos sobre la música para piano en España durante el siglo XIX nos permite abrir el horizonte a estudiar. Sin embargo, somos conscientes de que la escasez de fuentes vinculadas a la periferia hace que el análisis plasmado en este trabajo resulte desequilibrado hacia los principales focos musicales del siglo XIX: Barcelona y sobre todo Madrid. Esperamos que en el futuro, este cierto «centralismo» pueda ser resuelto con la publicación de otros trabajos que aborden esta cuestión, incluyendo nuevas fuentes y abarcando una perspectiva más amplia del resto de España.

³ El Real Conservatorio de Música y Declamación pasa a llamarse Escuela Nacional de Música y Declamación por el decreto del 15 de diciembre del año 1868. Se continuó denominando de esta forma hasta 1900. Nosotros nos referiremos a él como Conservatorio de Madrid.

Hemos decidido dejar fuera del estudio de la recepción de Chopin planteado en esta tesis la recepción compositiva ya que creemos que es un tema que, debido a su complejidad y extensión, desborda los límites de este trabajo. Sin embargo, hemos creído conveniente añadir algunas referencias y analizar brevemente ciertas composiciones de autores españoles que son interesantes dentro del discurso planteado.

2. Objetivos

El objetivo principal de esta tesis doctoral es analizar la recepción de Chopin en España durante el siglo XIX. Para alcanzar dicho objetivo nos hemos planteado los siguientes objetivos específicos:

- Analizar y describir la evolución de la presencia de obras de Chopin en el repertorio del salón y en el ámbito del concierto público en España entre 1830 y 1900.
- Analizar la presencia de la música de Chopin en la enseñanza pianística en España durante el siglo XIX.
- Analizar la comercialización y difusión de las obras de Chopin editadas en el extranjero, así como las ediciones de obras de Chopin realizadas en España.
- Estudiar y analizar la recepción de las obras de Chopin y de la imagen del propio compositor a través de la crítica y otros escritos.

A través de estos objetivos, intentaremos determinar qué presencia e influencia tuvo en el panorama musical del siglo XIX la música del compositor polaco, y si esta recepción fue similar o no a la de otros países europeos.

3. Fuentes y metodología

Las fuentes principales para este trabajo han sido los documentos hemerográficos obtenidos a través del vaciado sistemático de la prensa española entre los años 1830 y 1900. Examinando los diarios he podido hallar información relativa a la recepción de la obra de Chopin en España en los siguientes casos: anuncios de venta de partituras e instrumentos, anuncios de conciertos en el territorio nacional y en el extranjero, críticas de conciertos, noticias relacionadas con la música o compositores,

artículos de opinión que reflexionan sobre el piano y las composiciones dedicadas a dicho instrumento, novelas publicadas en la prensa, etc. El catálogo de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España⁴ y de la Biblioteca Digital Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia⁵ han sido herramientas fundamentales para este estudio, habiendo sido consultadas más de setenta publicaciones de prensa española y algunas francesas como la *Revue Gazette Musicale* o *La France Musicale*.

Del mismo modo, he consultado los fondos de la Biblioteca Nacional de España, la biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid y la Biblioteca de Catalunya. En ellos he podido encontrar y posteriormente analizar ediciones de partituras publicadas tanto en España como en el extranjero, compendios de música y otras colecciones publicadas en el siglo XIX que contenían música de Chopin. Sobresalen entre ellas los cuatro tomos que Bonifacio Eslava dedica a Chopin en su *Museo clásico de los pianistas* y las ediciones de Antonio Romero y Andía. Además, el hallar ciertas partituras o libros relacionados con Chopin en los archivos personales de Juan María Guelbenzu y Francisco Asenjo Barbieri —custodiados por la Biblioteca Nacional de España— nos da pistas sobre la recepción de este compositor en España. A esto hay que añadir los compendios biográficos que nos sirven para conocer las diferentes imágenes de Chopin que se transmitían.

En estas bibliotecas también he estudiado arreglos de la música de Chopin y otras piezas compuestas por otros compositores españoles del siglo XIX que son de gran importancia para este trabajo, ya sea por alguna dedicatoria o mención explícita, o por su relevancia a la hora de analizar —aunque este tema no se aborda en profundidad en esta tesis— la recepción compositiva de este autor. Algunas de estas obras ya habían sido analizadas, e incluso han dado pie a trabajos discográficos posteriores, sin embargo otras son inéditas. Aparte de las obras escritas para piano, también he tenido en cuenta las transcripciones para orquesta y otras agrupaciones que fueron arregladas e interpretadas en esos años.

⁴ La Hemeroteca Digital forma parte del proyecto Biblioteca Digital Hispánica, que tiene como objetivo la consulta y difusión pública a través de Internet del Patrimonio Bibliográfico Español conservado en la Biblioteca Nacional de España. <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

⁵ La Biblioteca Digital Gallica es uno de los proyectos de la Biblioteca Nacional de Francia que pretende favorecer el acceso a millones de documentos digitalizados a través de internet. http://www.bnf.fr/es/colecciones_y_servicios/bibliotecas_digitaes_gallica.html

En cuanto al ámbito de la enseñanza del piano he analizado más de una quincena de métodos para piano dirigidos tanto a estudiantes que pretendían adquirir un nivel alto como métodos enfocados a estudiantes aficionados. Además, también me he servido de otros documentos relacionados directamente con el Conservatorio de Madrid en los que aparecen referencias a Chopin o a alguna de sus obras: principalmente memorias y programas de enseñanza que recogen ciertos criterios y orientaciones por las que se guiaban los profesores a la hora de educar a sus alumnos.

Analizar las caricaturas, grabados y otras fuentes iconográficas sobre Chopin o su música que hemos podido localizar en el siglo XIX también nos da pistas sobre la recepción de este compositor en España. Hay que señalar que no se han encontrado imágenes relacionadas con el compositor polaco hasta la última década del siglo. El momento en el que se publican estos documentos responde a las características de la recepción de la música de Chopin en España. Su figura, rodeada de estereotipos, no se popularizará hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XIX.

Finalmente quiero hacer referencia a una serie de problemas que se han hecho evidentes a lo largo de esta investigación, sobre todo derivados del manejo de fuentes propias de esta época y concernientes a este repertorio, muchas veces circunscrito al ámbito privado. Puesto que no contamos con la totalidad de programas de conciertos llevados a cabo durante estos años, no podemos analizar con total exhaustividad la actividad musical de este siglo. No todos los conciertos aparecen anunciados en la prensa y muchos de estos anuncios únicamente se limitan a mencionar que se toca música de Chopin y de otros compositores, sin detallar qué piezas en concreto.

A pesar de todo esto, creemos que el análisis de las fuentes que hemos llevado a cabo es lo suficientemente representativo como para elaborar un panorama amplio que nos lleve a reflexionar y obtener conclusiones relevantes para la investigación.

El término «recepción» utilizado a lo largo de esta tesis hace referencia a la presencia y la influencia de la música de Chopin en todos los ámbitos y contextos musicales del país: la enseñanza pianística, la interpretación doméstica, el concierto público, el comercio y la edición musical; así como las imágenes presentes en los textos escritos y su utilización en los discursos planteados, con el fin de analizar la dimensión y la influencia de Chopin en la música del siglo XIX. Para llevar a cabo esta indagación

hemos tomado algunos aspectos del análisis socio-cultural del hecho musical, el análisis musical, la teoría de la recepción o el análisis del discurso.

Una de las herramientas procedimentales principales utilizadas para ordenar y analizar las fuentes consultadas ha sido la elaboración de una base de datos a partir de los datos obtenidos en el vaciado de la prensa española entre los años 1830 y 1900. Como fruto de este trabajo hemos podido obtener una serie de tablas que recogen las interpretaciones de la música de Chopin a lo largo de estos años. Algunas de estas tablas se presentan a lo largo de este trabajo y una más completa se adjunta en el Anexo IV. Esto nos ha permitido realizar gráficos y sacar conclusiones que ponemos en relación con otros elementos que nos aportan información sobre la recepción interpretativa como son los programas de conciertos, crónicas, etc. Gracias a estas clasificaciones hemos podido conocer el número de conciertos que incluyeron alguna obra de Chopin en sus programas, cuántas piezas del compositor polaco formaban parte de esos conciertos y junto a qué otros repertorios se interpretaban, cuáles eran las piezas más interpretadas, etc. Partiendo de las piezas musicales mencionadas en la prensa hemos conseguido localizar en diferentes bibliotecas y archivos algunos de los arreglos, ediciones de partituras de Chopin y partituras de otros compositores que después hemos analizado. Este rastreo de fuentes nos ha llevado a descubrir algunas inéditas que no habían sido mencionadas.

En cuanto a la recepción de la música de Chopin en el ámbito de la enseñanza para piano, hemos localizado los métodos para piano publicados durante estos años y analizado dónde y cómo se mencionaban las piezas del pianista polaco. Además hemos puesto en relación estos métodos con los planes de estudio de los conservatorios y los anuncios en la prensa sobre clases de piano. Importante para este aspecto de la recepción han sido los análisis de las obras interpretadas por los alumnos que denotan las piezas incluidas en su formación y que os obvian en los planes de estudio.

Gracias a la conexión de datos obtenidos del estudio de los catálogos de música de los editores, a los anuncios que estos mismos publicaban en la prensa y a las ediciones publicadas hemos podido analizar la recepción en el ámbito de la edición y comercialización de las obras de Chopin. Del mismo modo hemos puesto en relación los textos publicados durante el siglo XIX con las críticas y otros escritos aparecidos en

la prensa de estos años a la hora de discernir qué imágenes de la figura de Chopin y su música imperaban en los diferentes discursos.

4. Estado de la cuestión

Desde hace años se viene advirtiendo de la histórica falta de estudios en relación a la música instrumental en el siglo XIX español⁶. Afortunadamente esta carencia se ha ido subsanando mediante la realización de tesis doctorales y publicación de trabajos de investigación específicos, aunque todavía queda mucho trabajo por hacer: esclarecer el papel de algunos instrumentistas y compositores desconocidos actualmente, analizar repertorios y fondos documentales, tratar temas de recepción, etc. En las últimas décadas se han llevado a cabo numerosos trabajos que abordan el repertorio para piano en España durante el siglo XIX, tema al que se adscribe nuestra investigación. Dentro de este ámbito hay que hacer referencia en primer lugar a los dos trabajos de carácter general más antiguos, actualmente superados: el libro *A history of Spanish piano music*⁷ de Linton Powell y la tesis de Mariano Vázquez Tur *El piano y su música en el siglo XIX en España*⁸. Los estudios de María Nagore Ferrer⁹ y Gemma Salas Villar¹⁰ son

⁶ Uno de los primeros trabajos compilatorios sobre la música de esta época, después del volumen de Carlos Gómez Amat de la *Historia de la música española* publicada por Alianza correspondiente al siglo XIX, es el editado por Emilio Casares y Celsa Alonso en 1995. Cf. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, eds., *La música española en el siglo XIX* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995). Actualmente se ha publicado un nuevo volumen sobre este periodo bajo la edición de Juan José Carreras. Cf. Juan José Carreras, ed., *Historia de la música en España e hispanoamérica*, vol. 5 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

⁷ Linton Powell, *A history of Spanish piano music* (Bloomington: Indiana University Press, 1980).

⁸ Mariano Vázquez Tur, «El piano y su música en el siglo XIX en España», tesis doctoral (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988).

⁹ María Nagore Ferrer, «El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)», en José Antonio Gómez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015), 655-719.

¹⁰ Cf. Gemma Salas Villar, «El piano romántico español», tesis doctoral (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997); Gemma Salas Villar, «Pedro Pérez de Albéniz en el segundo centenario de su nacimiento», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), 97-125; Gemma Salas Villar, «Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4 (1997), 197-222; Gemma Salas Villar, «Análisis de la balada para piano y géneros afines en el piano romántico español», *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, 1 (2005), 774-791; Gemma Salas Villar, «La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano», *Nasarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 15, nº 1-2 (1999), 9-56; Gemma Salas Villar, «Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid», *Revista de musicología*, vol. 22, nº 1 (1999), 209-246; Gemma Salas Villar, «La difusión del piano romántico en Madrid (1830-1856)», en Begoña Lolo y Carlos Gosálvez Lara, coords., *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)* (Madrid: UAM Ediciones: Ministerio de Economía y Competitividad, 2012), 407-420; María Covadonga González Bernardo y Gemma Salas Villar, «El epistolario de Charles Valentin

fundamentales también para comprender la historia del piano en España, sobre todo durante la primera mitad del siglo XIX. Hay que destacar también los trabajos sobre el piano de Albéniz¹¹ y el de Granados¹², algunos volúmenes colectivos, como el editado por Luisa Morales y Walter A. Clark *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz*¹³ o el estudio de Victoria Alemany Ferrer *El piano en Valencia en los años del cambio al siglo XX (1879-1916)*¹⁴. Para finalizar este breve panorama que refleja el interés de la musicología por el estudio del piano en el siglo XIX, debemos citar el libro *El piano en España entre 1830 y 1920*¹⁵, publicado recientemente por la Sociedad Española de Musicología. Este volumen, que parte del simposio «A propósito de Albéniz: el piano en España entre 1830 y 1920» celebrado en mayo de 2009 en el Museo del Traje de Madrid, es un estupendo trabajo que aborda el tema del piano en España desde un punto de vista transversal, mostrando además aspectos relacionados con este instrumento en diferentes regiones españolas.

Desde hace varias décadas se vienen realizando diferentes investigaciones tanto en el ámbito nacional como internacional en el que la recepción de las obras musicales y las imágenes de los compositores centran el objeto de estudio. En el contexto español encontramos algunos ejemplos como los trabajos sobre Tomás Luis de Victoria¹⁶, Cristóbal Galán¹⁷, Juan García de Salazar¹⁸, Scarlatti¹⁹, Corelli²⁰, Bach²¹, Haydn²²,

Alkan a Santiago de Masarnau (1834-1874)», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 20 (2010), 129-170.

¹¹ Antonio Iglesias, *Isaac Albéniz. Su obra para piano* (Madrid: Alpuerto, 1987); Walter A. Clark, *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico* (Madrid: Turner, 2002); Enrique Franco, *Albéniz y su tiempo* (Madrid: Fundación Albéniz, 1990).

¹² Antonio Iglesias, *Enrique Granados. Su obra para piano* (Madrid: Alpuerto, 1985); Walter Aaron Clark, *Enrique Granados: Poet of the Piano* (New York: Oxford University Press, 2006); Walter Aaron Clark, «The death of Enrique Granados: context and controversy», *Anuario Musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 65 (2010), 133-144.

¹³ Luisa Morales y Walter A. Clark, eds., *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz: actas del Symposium FIMTE 2008* (Garrucha, Almería: Asociación Cultural LEAL, 2010).

¹⁴ Victoria Alemany Ferrer, *El piano en Valencia en los años del cambio al siglo XX (1879-1916)* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 2010).

¹⁵ José Antonio Gómez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015).

¹⁶ J. V. González Valle, «Recepción del 'Officium Hebdomadae Sanctae' de T. L. Victoria y edición de F. Pedrell», *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), 133-155.

¹⁷ Pablo L. Rodríguez, «El motete 'O Beate Ildefonse': un ejemplo de recepción periférica de la obra de Cristóbal Galán», *Revista de Musicología*, XX, nº 1 (1997), 245-260.

¹⁸ Alberto Martín Márquez y Albert Recasens Barbera, «La recepción de la música de Juan García de Salazar en las primeras décadas del siglo XX», *Studia Zamorensia*, vol. IX (2010), 111-138.

¹⁹ Emma Virginia García Gutiérrez, *El retorno a Domenico Scarlatti: una mirada al pasado desde la música española (1880-1939)*, tesis doctoral (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016).

Wagner²³, Bretón²⁴, Falla²⁵, Granados²⁶, Messiaen²⁷, Stravinsky²⁸, Debussy²⁹ o Schöenberg³⁰.

Muchos son los músicos y estudiosos que han analizado la vida de Chopin y sus composiciones, empezando de forma muy temprana tras su muerte. Además, al haber trascendido como uno de los compositores más famosos de la historia del piano, su figura ha suscitado un gran número de textos divulgativos que se nutren de las anécdotas y mitos que rodean la vida y la imagen posterior de este compositor.

Además de las ediciones y los catálogos de la música de Chopin, tenemos que mencionar la publicación de dos colecciones de referencia que contienen cartas del compositor polaco, editadas por Arthur Hedley³¹ y Henryk Opienski³². En cuanto a los escritos de carácter biográfico podemos señalar algunos de los primeros trabajos que se realizaron, como los dos volúmenes de Frederick Niecks, *Chopin as a Man and a Musician*³³, o el de James Huneker, *Chopin: the Man and his Music*³⁴. La importancia

²⁰ Miguel Ángel Marín, «La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-1810)» en G. Barnett, S. la Via, A. de Ovidio (coords.), *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350 anniversario della nascita: atti del Congresso internazionale di studi, Fusignano, 11-14 settembre 2003*, Vol. 2 (2007), 573-637.

²¹ Francesc Bonastre i Bertrán, «La labor de Enric Granados en el proceso de la recepción de la música de Bach en Barcelona», *Anuario Musical: Revista de musicología de CSIC*, 56 (2001), 173-183; Idoia Solares Etxabe, «La recepción de Johan Sebastian Bach», en *Revista Bilarte*, 42 (2007), 65-74.

²² José Aparisi Aparisi, «Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la Comunidad Valenciana», *Anuario Musical: Revista de musicología de CSIC*, 63 (2008), 97-152.

²³ José Ignacio Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana*, tesis doctoral (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2002); Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino, *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*, tesis doctoral (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003).

²⁴ Andrea Harrandt, «Tomás Bretón y Viena. Un ejemplo de recepción de la música española en Austria en el siglo XIX», en B. Lolo Herranz (coord.), *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Vol. 1 (2002), 141-151.

²⁵ Margarita Garbisu Buesa, «La recepción de la música española en 'The Criterion' a través de los escritos de John B. Trend», *Anuario Musical*, 63 (2008), 153-180.

²⁶ Miriam Perandones Lozano, «Estancia y recepción de Enrique Granados en Nueva York (1915-1916) desde la perspectiva de su epistolario inédito», *Revista de Musicología*, vol. XXXII, nº 1 (2009), 281-296.

²⁷ Germán Gran Quesada, «Pájaros en el cielo hispano: apuntes sobre la recepción inicial de la música de Olivier Messiaen en España», *Scherzo: revista de música*, 236 (2008), 130-164.

²⁸ Teresa Cascudo, «Los críticos de la 'música nueva': la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid», *Revista de Musicología*, vol. XXXII, nº 1 (2009), 491-500.

²⁹ José M. ^a García Laborda, «Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España», *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº 2 (2005), 1347-1364.

³⁰ José M. ^a García Laborda, «La primera recepción de Arnold Schöenberg en España y su ubicación en el debate cultural de la época (1915-1939)», en V. Cavia Naya (coord.), *Arnold Schönberg (1874-1951), Europa y España* (2003), 57-78.

³¹ *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin* (London: Heinemann, 1962).

³² *Chopin's Letters* (New York: Dover, 1988).

³³ (London: Novello, 1888) [reimpresión: (New York: Cooper Square Publishers, 1973)].

de estos textos recae en que fueron los primeros libros de referencia tras la publicación del romántico relato de Liszt. Aunque sus autores se proponen crear una biografía alejada de la fantasía novelesca, todavía encontramos rasgos de esa atmósfera romántica que recubrirá la figura de Chopin durante años. A finales de la década de 1970 se publican otras biografías que intentan alejarse del mito romántico para esclarecer ciertos aspectos de la vida de Chopin y enmarcarlos en el contexto cultural de la época y de los diferentes países en los que vivió. Estos últimos libros, reimpresos con posterioridad, son considerados los textos de referencia a la hora de estudiar la vida del compositor polaco. Entre ellos debemos destacar la biografía escrita por Ruth Jordan, *Nocturne: A Life of Chopin*³⁵, el texto de George Marek y Maria Gordon-Smith, *Chopin: A Biography*³⁶ o el trabajo de Adam Zamoyski, *Chopin: A Biography*³⁷, reeditado en 2010 con motivo del bicentenario del compositor polaco.

Otros estudios se centran en analizar cómo fue Chopin como intérprete y profesor, para después intentar profundizar en la práctica interpretativa posterior de sus obras. A finales de la década de 1980 encontramos trabajos como el de Jean-Jacques Eigeldinger's *Chopin: Pianist and Teacher*³⁸ o el de William Attwood *Fryderyk Chopin: Pianist from Warsaw*³⁹. Por su parte, a principios de la década siguiente, James Methuen-Campbell estudió la evolución estilística de las interpretaciones chopinianas en «Chopin in Performance»⁴⁰ y David Rowland analiza el tratamiento del *tempo rubato* en su artículo «Chopin's tempo rubato in context»⁴¹.

Asimismo, otros muchos trabajos han tratado las obras de Chopin como objeto de estudio. Entre los más significativos podemos mencionar el volumen editado por Alan Walker bajo el título *Frederic Chopin: Profiles of the Man and the Musician*⁴² y el editado por Zebrowski *Studies in Chopin*⁴³. Por último, tengo que hacer referencia a *The*

³⁴ (New York: , Charles Scribner's Sons, 1900) [reimpresión: (New York: Dover, 1966)].

³⁵ (London: Constable, 1978).

³⁶ (New York: Harper & Row, 1978).

³⁷ (London: William Collins Sons, 1979) [reeditado: *Chopin: Prince of the Romantics* (London: HarperCollins, 2010)].

³⁸ (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

³⁹ (New York: Columbia University Press, 1987).

⁴⁰ En Jim Samson, ed., *The Cambridge Companion to Chopin* (New York: Cambridge University Press, 1992), 191-205.

⁴¹ En Jim Samson, ed., *Chopin's Studies 2* (New York: Cambridge University Press, 1994), 199-213.

⁴² (London: Barrie & Rockliff, 1966).

⁴³ (Warsaw: Chopin Society, 1973).

*Music of Chopin*⁴⁴, un estudio crítico llevado a cabo por Jim Samson a finales de los años ochenta en el que analiza la música de Chopin desde diferentes perspectivas analíticas.

Como podemos observar, la figura de Chopin y su obra ha sido estudiada desde numerosos puntos de vista. Aunque estas visiones interdisciplinares serán muy útiles a lo largo de nuestra investigación, me detendré un poco más en analizar los trabajos dedicados especialmente a la recepción del compositor polaco y su repertorio.

Entre los autores que han abordado la recepción del compositor polaco destaca sin duda Jim Samson, siendo el editor de tres libros de referencia: *Chopin Studies*⁴⁵, *The Cambridge Companion to Chopin*⁴⁶ y *Chopin Studies 2*⁴⁷. Uno de los artículos más destacados de este último volumen es el titulado «Chopin reception: Theory, history, analysis»⁴⁸. En este trabajo, Samson trata la recepción de Chopin de una forma bastante general y diferenciando algunos aspectos propios de ciertos países: Alemania, Francia, Inglaterra y Rusia. Otro libro que recoge de manera multidisciplinar varios textos sobre diferentes aspectos de la vida de Chopin es *The age of Chopin: interdisciplinary inquiries*⁴⁹, editado por Halina Goldberg. En especial, dedica la última parte de este libro a tratar aspectos relacionados con la recepción. A estos volúmenes hay que añadir otros dos títulos que intentan explicar el contexto parisino en el que vivió Chopin: la monografía de Jean-Jacques Eigeldinger *L'univers musical de Chopin*⁵⁰ y el trabajo de William C. Atwood *The Parisian Worlds of Frédéric Chopin*⁵¹.

No cabe duda de que Chopin es uno de los personajes más destacados de la cultura polaca. Hay varios artículos que tratan sobre la recepción de este compositor en su tierra natal. Zofia Chechlińska⁵², en el volumen editado por Jim Samson citado más

⁴⁴ (London: Routledge, 1985) [reimpresión: (Oxford: Clarendon Press, 1994)].

⁴⁵ (New York: Cambridge University Press, 1988).

⁴⁶ (New York: Cambridge University Press, 1992).

⁴⁷ (New York: Cambridge University Press, 1994).

⁴⁸ En John Rink y Jim Samson, eds., *Chopin Studies*, vol. 2 (New York: Cambridge University Press, 1994), 1-17.

⁴⁹ (Bloomington: Indiana University Press, 2004).

⁵⁰ (Paris: Fayard, 2000).

⁵¹ (New Haven y Londres: Yale University Press, 1999).

⁵² Zofia Chechlińska, «Chopin reception in nineteenth-century Poland», en Jim Samson, ed., *The Cambridge Companion to Chopin* (New York: Cambridge University Press, 1992), 206-221; Zofia Chechlińska, «Chopin's Reception as Reflected in Nineteenth-Century Polish Periodicals: General Remarks», en Halina Goldberg, ed., *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 247-258.

arriba, analiza la recepción de Chopin durante el siglo XIX en Polonia y más concretamente sobre las publicaciones periódicas, Irena Poniatowska⁵³, por su parte, contribuye al volumen editado por Halina Goldberg con un estudio de la recepción en este mismo país de la biografía del pianista polaco escrita por Liszt; y Maja Trochimczyk⁵⁴ profundiza en la recepción nacionalista polaca y en cómo se utiliza la imagen de Chopin para legitimar la idea de «raza polaca».

Habría que citar también los artículos publicados por Rosalba Agresta⁵⁵ y Derek Carew⁵⁶ sobre la peculiar recepción de Chopin en Inglaterra. En Londres, ciudad en la que Chopin ofreció algunos conciertos, ciertos intelectuales le admiraron por su talento, a la vez que otros le criticaron por pertenecer a la escuela parisina. Se le identifica con el virtuosismo y la banalidad, contraponiéndole a la tradición de los compositores alemanes e ingleses.

Sobre la recepción de este compositor en América se han llevado a cabo también varios trabajos. Comenzamos señalando el artículo de Cecilio Tiele⁵⁷ sobre la introducción de la música de Chopin en Cuba por parte de Julián Fontana. Siguiendo en este continente, Sandra P. Rosenblum⁵⁸ muestra en uno de sus trabajos una visión general de la recepción de este compositor en Estados Unidos. Es de gran importancia también la reciente tesis doctoral de Francisco Javier Albo⁵⁹ que trata la recepción del pianista y compositor en la ciudad de Nueva York entre los años 1839 y 1876.

⁵³ Irena Poniatowska, «The Polish reception of Chopin's Biography by Franz Liszt», en Halina Goldberg, ed., *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 259-277.

⁵⁴ Maja Trochimczyk, «Chopin and the "Polish Race": On National Ideologies and the Chopin Reception», en Halina Goldberg, ed., *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 278-313.

⁵⁵ Cf. Rosalba Agresta, «Chopin en Angleterre», *Revue de la BNF*, vol. 1 (2010), 40-45; Rosalba Agresta, «Aspect de la réception de Chopin en Angleterre pendant les années 1840» en Magdalena Chylińska, John Comber y Artur Szklener, eds., *Chopin's Musical Worlds: the 1840's* (Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2007), 97-114.

⁵⁶ Derek Carew, «Victorian attitudes to Chopin», en Jim Samson, ed., *The Cambridge Companion to Chopin* (New York: Cambridge University Press, 1992), 222-245.

⁵⁷ Cecilio Tiele Ferrer, «Julián Fontana: el introductor de Chopin en Cuba», *Revista de Musicología*, vol. XI, 1 (1988), 123-150.

⁵⁸ Sandra P. Rosenblum, «"A composer know here but to few": the Reception and Performance Styles of Chopin's Music in America, 1839-1900», en Halina Goldberg, ed., *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 314-353.

⁵⁹ Francisco Javier Albo, «Images of Chopin in the New World: Performances of Chopin's Music in New York City, 1839-1876», tesis doctoral (New York: City University of New York, 2012).

La vinculación de Chopin con España ha sido poco tratada. Un primer acercamiento a este tema lo encontramos en la tesis doctoral que Héctor Manuel Vázquez publica en 1991 bajo el título *Elements of the spanish musical idiom in the piano works of Frederic Chopin: a study of possible Spanish influence*⁶⁰. El autor busca en la música de Chopin elementos que pudieran vincularle con los círculos hispanistas parisinos, analizando su relación con algunos españoles emigrados y el exotismo musical español que era tan demandado en Francia. Más recientemente se han publicado otros trabajos que estudian la influencia del repertorio chopiniano en los intérpretes y compositores españoles. Salas Villar, en su artículo «La relación de Santiago Masarnau y Frédéric Chopin a través del Vals en La menor Op. 34 n.º 2»⁶¹, defiende la influencia compositiva entre Chopin y Santiago de Masarnau debido a su posible relación personal. Hay que mencionar el artículo de María Nagore «Chopin et l'Espagne: nouvelles perspectives»⁶², que pone de manifiesto la relación que mantuvo Chopin con algunos pianistas que se trasladaron a París y la influencia que tuvo este en otros compositores españoles. Nagore aborda también la difusión del repertorio chopiniano gracias a los arreglos interpretados por otros instrumentistas alejados del piano, en este caso a través de la figura de Pablo Sarasate, en el artículo: «Le piano de Chopin à travers le violon de Sarasate (1844-1908)»⁶³. Otros trabajos, como el publicado por el Archivo Manuel de Falla bajo el título «Falla-Chopin: la música más pura»⁶⁴, centran su atención en la recepción de la música de Chopin a partir del siglo XX, obviando en gran medida lo ocurrido con este repertorio en el siglo anterior.

A pesar de estas publicaciones, no contamos de momento con un estudio de referencia que aborde la recepción de la obra de Chopin en España durante su vida y en los años posteriores a su muerte. Con este trabajo me propongo aportar elementos que llenen ese vacío y puedan dar pie a estudios posteriores.

⁶⁰ Héctor Manuel Vázquez, «Elements of the Spanish musical idiom in the piano works of Frederic Chopin: a study of possible Spanish influence», tesis doctoral (Michigan: UMI, Dissertation Information Service, 1995).

⁶¹ Gemma Salas Villar, «La relación de Santiago Masarnau y Frédéric Chopin a través del Vals en La menor Op. 34 n.º 2», *Revista de musicología*, Vol. 33, Nº 1-2 (2010), 299-312.

⁶² María Nagore Ferrer, «Chopin et l'Espagne: nouvelles perspectives», en *Chopin 1810-2010. Ideas – Interpretations – Influence* (Varsovia: Fryderyk Chopin Institute, 2017), 483-495.

⁶³ María Nagore Ferrer, «Le piano de Chopin à travers le violon de Sarasate (1844-1908)», en *After Chopin. The Influence of the Chopin's Music on European Composers up to the First World War* (Varsovia: Instituto Fryderyk Chopin, 2012), 217-248.

⁶⁴ Jim Samson et ál, *Falla-Chopin: la música más pura* (Granada: Archivo Manuel de Falla, 1999).

5. Marco teórico

Para comprender la recepción de la música y la figura de Chopin durante el siglo XIX en España hay que tener en cuenta ciertos aspectos generales que son comunes también a otros países⁶⁵. En primer lugar cabe destacar la importancia tan notable que adquiere el piano en estos años. Durante las primeras décadas del siglo, la figura del compositor-pianista fue fundamental a la hora de dar a conocer las nuevas composiciones para piano. Sin embargo, es bien sabido que la actividad concertística de Chopin fue bastante limitada, lo que dificultó en parte su difusión. Debido a su escasa presencia sobre el escenario, a finales de la década de 1830 y principios de 1840, el repertorio chopiniano no era muy frecuente en los programas de concierto.

A medida que va avanzando el siglo, la figura del compositor-pianista deja paso a la del intérprete virtuoso. Este cambio de rumbo hacia el recital para piano favorece la variedad de compositores dentro de un programa. El pianista ya no interpreta únicamente sus propias composiciones, sino que intenta demostrar que es capaz de dominar los diferentes estilos existentes. Un momento clave para la recepción de Chopin fue su llegada a París a principios de octubre de 1831. Gracias al contacto que otros intérpretes tuvieron con el círculo más próximo a Chopin o directamente con el propio pianista polaco, su música, poco a poco, comenzaría a formar parte de algunos programas de conciertos.

Aunque la figura de Chopin va a trascender como uno de los adalides del estilo expresivo, siendo utilizado por algunos críticos como contraposición al estilo brillante, lo cierto es que las obras de juventud del compositor polaco muestran una clara familiaridad con este estilo tan popular en el momento⁶⁶. Era muy frecuente entre los pianistas que ofrecían conciertos durante la primera mitad del siglo XIX la introducción en sus programas de fantasías o variaciones. En el caso de Chopin, tanto en su visita a Viena en 1829 como en su primera aparición pública en París en 1832, una de las obras que puso sobre el escenario fue las *Variaciones op. 2 en Si bemol mayor*, para piano y orquesta, sobre «Là ci darem la mano» de la ópera *Don Giovanni* de W. A. Mozart. Las

⁶⁵ Principalmente aludiremos a los países en los que se ha estudiado la recepción de Chopin, aunque estas mismas circunstancias pudieran darse también en otros lugares.

⁶⁶ Janet Ritterman, «Piano music and the public concert, 1800-1850», en Jim Samson, ed., *The Cambridge Companion to Chopin* (New York: Cambridge University Press, 1992), 19-20.

obras para piano y orquesta de Chopin, junto con otras compuestas en las décadas de 1820 y 1830, gozaron de una recepción entusiasta por parte del público y la crítica. Las últimas obras del compositor polaco rara vez se incluían en los programas de conciertos, siendo difíciles de escuchar para el público de la época y consideradas muchas veces como obras menores⁶⁷. Este predominio de las obras de juventud sobre sus composiciones más tardías, en las que su escritura pianística se acerca más a un estilo intimista, se seguirá manteniendo tras su muerte.

A partir de la década de 1850, los pianistas van introduciendo una mayor diversidad dentro de sus programas. El amplio abanico de estilos abarca desde Scarlatti o Bach, hasta los compositores contemporáneos. Las interpretaciones de las obras de Chopin se irán incrementando durante la segunda mitad del siglo XIX, en especial durante las tres últimas décadas del siglo. Como veremos más adelante, el repertorio pianístico en España se asemeja mucho al de otros países europeos. La visita de virtuosos extranjeros en España y el hecho de que la mayoría de pianistas nacionales buscaran perfeccionar sus habilidades interpretativas fuera de la península fueron causas que determinaron sin duda el canon musical.

El secretismo que rodea la vida privada de Chopin hizo que la realidad y los mitos se entremezclaran, favoreciendo multitud de interpretaciones que darían pie a la creación de un corpus de imágenes que se irían afianzando tras su muerte. Los textos de los escritores contemporáneos se fueron reproduciendo a lo largo de todo el siglo, comenzando por la biografía escrita por el propio Liszt en 1852, además de otros textos apócrifos publicados en la prensa. Jim Samson destaca que el poder de este discurso crítico pudo transformar a un compositor de orientación claramente clásica en el arquetipo de un artista romántico⁶⁸. La imagen de Chopin en Europa gira en torno a una serie de cualidades y adjetivos: originalidad, belleza en la factura melódica, vinculación con la música nacional polaca, etc.

A pesar de los aspectos generales expuestos anteriormente, cada país presenta una serie de características propias que se deben a las singularidades culturales, el tipo de relación que tuvo Chopin con ese lugar y ciertos intereses político-culturales a la

⁶⁷ Chechlínska, «Chopin's Reception as Reflected in Nineteenth-Century...», 254.

⁶⁸ Jim Samson, «Myth and reality: a biographical introduction», en Jim Samson, ed., *The Cambridge Companion to Chopin* (New York: Cambridge University Press, 1992), 1-2.

hora de apropiarse de su imagen. Jim Samson afirma en su trabajo titulado «Chopin reception: Theory, history, analysis»⁶⁹, que la música de Chopin entra de lleno en el conflicto de las ideologías culturales de finales del siglo XIX. Las diferentes naciones tienden a apropiarse de su figura, convirtiéndolo en un ideal que defienda sus posturas.

En su Polonia natal va a predominar una visión nacionalista que se irá reproduciendo continuamente. Los nuevos compositores intentarán hacerse ver como descendientes de esa tradición chopiniana, construyendo un discurso en torno a la idea de «raza polaca»⁷⁰. Destacan las figuras de Noskowski, Paderewski y Szymanowski. La figura del pianista polaco se trasladará a otros pueblos eslavos para reforzar el ideal de la independencia frente a las fuerzas invasoras que les asolaban continuamente. En Rusia, Balakirev y su círculo vieron a Chopin como símbolo del nacionalismo y el modernismo. Siguiendo estos pasos, el compositor polaco sirvió como inspiración nacionalista a otros compositores de la Europa periférica como Grieg, Smetana o Falla⁷¹. Los géneros por excelencia enmarcados en este discurso son sin duda las mazurcas y las polonesas.

La recepción en Inglaterra se caracteriza por un tratamiento singular dentro del contexto del salón victoriano. Según Carew, la asimilación de la música de Chopin dentro de este entorno se traduce en la transformación del arte romántico temprano en un elemento *kitsch*⁷². Es visto como un miniaturista incapaz de cultivar otras formas musicales fuera del piano. Sus composiciones se contraponen al interés por las obras ya consagradas de Haydn, Mozart y Beethoven. El uso doméstico de la música de Chopin se vería reforzado, incluso, añadiendo subtítulos a sus piezas, como un modelo de normalización de las mismas para incluirlas en el canon de la música de salón. Los compositores victorianos –como es el caso de los ya olvidados Alexander C. Mackenzie, Alexander Mac-Fadyen, Charles Fontaine y Lucien Lambert– asimilaron superficialmente los rasgos musicales de las obras de Chopin. Esto se tradujo en una

⁶⁹ Samson, «Chopin reception: Theory, history...», 1-17.

⁷⁰ Trochimczyk, «Chopin and the “Polish Race”...», 278-313.

⁷¹ Jim Samson, «Chopin y el siglo XX», en Jim Samson *et ál*, *Falla-Chopin: la música más pura* (Granada: Archivo Manuel de Falla, 1999), 22.

⁷² Carew, «Victorian attitudes...», 227.

notable simplificación técnica, reduciendo un idioma complejo a un puñado de gestos fáciles y sencillas fórmulas⁷³.

En Alemania la música de Chopin sufre una interesante transformación, pasando de formar parte de la denostada música de salón a integrar el canon clásico. La influyente editorial Breitkopf & Härtel jugó un papel importante en esta transición. Gracias a la edición completa de las obras de Chopin, llevada a cabo entre los años 1878 y 1880, la música del compositor polaco adquiere prestigio y dignidad en el mundo alemán. De este modo, como si hubiese pasado por un proceso de adopción —desde Bach en adelante es el único compositor que no era alemán—, la figura de Chopin se verá vinculada a la tradición austro-alemana, pudiendo ser un ejemplo para los nuevos compositores alemanes⁷⁴.

En Estados Unidos coexisten las diferentes imágenes de Chopin que los emigrantes europeos llevan consigo a América. Tenemos noticias de que la música de Chopin, entonces todavía un compositor prácticamente desconocido, sonaba en algunos espacios privados de Nueva York a finales de la década de 1840⁷⁵. Rápidamente se fue haciendo hueco en el canon musical del momento. Gracias a las publicaciones de sus obras y los conciertos de grandes virtuosos del piano y la inclusión de sus conciertos en los programas de las incipientes orquestas americanas, su música se alzó durante el último tercio del siglo XIX compartiendo protagonismo con la de los grandes compositores alemanes⁷⁶.

Según Cecilio Tieles, la música de Chopin llegaría a La Habana de la mano de Julián Fontana⁷⁷. El íntimo amigo de Chopin permaneció en Cuba entre los años 1844 y 1846. Al poco de llegar a la isla, Fontana interpretó varios conciertos en los que introdujo la música de Chopin junto a las obras de Liszt y a las suyas propias. Fontana tuvo la oportunidad de compartir su tiempo dentro y fuera del escenario con compositores cubanos como Nicolás Ruiz Espadero, Adolfo de Quesada, Manuel Saumell, etc. Esta experiencia se ve reflejada en la influencia chopiniana que estos autores plasman en sus obras.

⁷³ Samson, «Chopin y el siglo XX...», 20.

⁷⁴ *Ibíd.* 21-22.

⁷⁵ Rosenblum, «“A composer know here...”, 315.

⁷⁶ Rosenblum, «“A composer know here...”, 330.

⁷⁷ Tieles Ferrer, «Julián Fontana: el introductor...», 123-150.

En palabras de Samson, «Francia fue esencial en el proceso de construcción de un mito romántico por parte de los críticos (especialmente los de la *Revue et Gazette Musicale*), un mito que se revistió posteriormente de elementos tanto nacionales como histórico-estilísticos»⁷⁸. La idealización de Chopin por parte de la crítica francesa se centra en la idea de la expresión. Son varias las imágenes que se presentan en torno a este concepto: la del poeta del piano, la del talento teñido por la enfermedad, el *topos* femenino y por último, la originalidad y el estilo personal⁷⁹. Este panorama cargado de un claro simbolismo romántico fue utilizado en el discurso nacionalista para presentar a Chopin como referente de la música francesa frente a la música alemana. Posteriormente llegaría a considerársele el nexo de unión entre los clavecinistas franceses y los compositores del *fin de siècle*: Fauré, Debussy y Ravel⁸⁰.

El caso de España se va a ver condicionado profundamente por su estrecha relación con la cultura francesa, más en concreto con la escena musical parisina. La capital gala fue uno de los destinos elegidos por los emigrantes españoles que salieron de la Península por los motivos políticos acontecidos en el primer tercio del siglo o simplemente en busca de un enriquecimiento artístico. El contacto entre franceses y españoles favoreció la comunicación, compartiendo sus tradiciones culturales y suscitando un enriquecimiento mutuo⁸¹. Como se irá analizando a lo largo de los siguientes capítulos, la recepción de Chopin en España sigue una línea similar a la de otros países. Sin embargo, las características propias del país, las singularidades socio-económicas y el rumbo de las instituciones musicales españolas, marcarían ciertos aspectos particulares.

6. Estructura del trabajo

La tesis está organizada en torno a cuatro puntos principales: la recepción interpretativa de la música de Chopin, su difusión a través del comercio y la edición de partituras, la recepción en el ámbito de la enseñanza pianística y las imágenes de

⁷⁸ Samson, «Chopin y el siglo XX...», 18.

⁷⁹ Ídem.

⁸⁰ Ibíd. 18-19.

⁸¹ Leonardo Romero Tobar, «Españoles en París. Contactos de románticos españoles y escritores franceses contemporáneos», en Jean-René Aymes, Javier Fernández-Sebastián, eds., *La imagen de Francia en España (1808-1850)* (Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Presses de la Université Sorbonne Nouvelle, 1997), 217.

Chopin. Si bien es cierto que en este trabajo se sigue una estructura diacrónica general, la flexibilidad necesaria para abordar los temas analizados en cada capítulo hace que estos deban ser tratados en un contexto sincrónico.

En el primer capítulo abordamos la relación de Chopin y su música con España desde los años treinta hasta aproximadamente la década de 1860. Coincidiendo con los años de vida del compositor –Chopin muere en el año 1849–, analizamos la relación directa que tuvo con España, tratamos su estancia en Mallorca, los vínculos con los españoles emigrados a Francia y el contacto con la cultura hispánica cultivada en los círculos parisinos y las posibles influencias que se pudieran derivar de ello.

En el segundo capítulo analizamos la recepción de este repertorio en el ámbito del salón. Para ello distinguimos dos escenas totalmente diferentes: la recepción por parte de una élite musical y la utilización de la música de Chopin en las veladas organizadas por la burguesía y otros aficionados.

El tercer capítulo se ocupa de la presencia de la música de Chopin en la enseñanza del piano, ya sea privada o en conservatorios. Parte fundamental de este punto son los métodos para piano donde se menciona la música de Chopin. Estos métodos pueden estar dirigidos tanto a los alumnos de los conservatorios como a pianistas que están aprendiendo de manera privada.

El cuarto capítulo estudia el inicio de la comercialización de sus obras en España y la evolución en la difusión a través de la edición musical. En este punto se analizan las ediciones llevadas a cabo por Eslava y Romero.

El capítulo V retoma la recepción interpretativa, pero esta vez haciendo referencia al ámbito del concierto público. En este capítulo se analiza el repertorio chopiniano interpretado en las salas de conciertos de España, haciendo especial hincapié en las dos principales ciudades del país: Madrid y Barcelona. Hemos distinguido dos etapas claramente diferenciadas, la segunda de ellas a partir de 1873, año de inicio de la Restauración que coincide con el auge de la interpretación de la música de Chopin, con un aumento sustancial de interpretaciones y creciente hasta el final del siglo. Estudiamos los espacios en los que se desarrollan los conciertos, los protagonistas de los mismos y otros aspectos fundamentales para la recepción del compositor. Dada la importancia para la recepción de Chopin que tuvo el recital para piano de finales del

siglo XIX y su relación con la corriente historicista, dedicamos un punto a la presencia de la música del compositor polaco en este tipo de conciertos. En este apartado se abordan tanto los conciertos de virtuosos extranjeros como los recitales llevados a cabo por pianistas españoles.

Para finalizar la recepción interpretativa hemos dedicado un capítulo a las obras de Chopin arregladas para otros instrumentistas o formaciones. La música de Chopin interpretada fuera del piano tuvo un papel muy importante en la popularización de sus piezas, dándolas a conocer a un público mayor.

En el último capítulo se presenta el estudio de los aspectos que determinan la imagen de Chopin, fundamentalmente transmitida a través de la prensa española y otros textos de carácter divulgativo, didáctico o literario. Hemos querido aunar estas imágenes en dos puntos: por una parte las imágenes que lo muestran como un personaje de referencia en el ámbito del Romanticismo y por otra las que lo presentan como un compositor canónico dentro de la tradición de autores clásicos. Estas imágenes vienen en su mayor parte heredadas de la construcción idealizada que exportaron los críticos franceses. Se tiende a la mitificación de la figura del compositor polaco, utilizando conceptos propios de la estética romántica. En el último punto se aborda la aparición de la figura de Chopin en el debate estético como uno de los compositores más difíciles de interpretar y por tanto, serviría para ensalzar a los mejores pianistas mientras que de la misma manera se utiliza para criticar las malas interpretaciones.

Tras las conclusiones se han incluido una serie de anexos en los que se transcriben dos textos publicados en la prensa, se presenta una tabla que contiene la clasificación de las piezas de Chopin editadas por Bonifacio Eslava y finalmente se incluye otra tabla con las interpretaciones de la música de Chopin en España durante el siglo XIX.

CAPÍTULO I. CHOPIN Y ESPAÑA

Comenzamos este estudio en la década de 1830 coincidiendo con un hecho importante para la recepción de Chopin en España, la llegada del compositor polaco a París el 11 de septiembre de 1831. La capital gala, uno de los centros culturales más importantes de aquellos años, le ofreció la oportunidad de conocer a músicos, artistas, literatos y otros intelectuales del momento, llegados de diferentes partes de Europa. Ya desde los primeros años de su estancia en la capital francesa Chopin pudo entablar amistad con compositores tan importantes en ese momento como Gioacchino Rossini, uno de los adalides del bel canto italiano, o Luigi Cherubini, responsable del Conservatorio de París. A estos nombres podemos añadir los de Friedrich Kalkbrenner y Franz Liszt, que fueron un apoyo notable para su desarrollo como intérprete en París.

Que Chopin decidiera establecerse en París es un hecho capital a tener en cuenta en esta investigación ya que la proximidad a la Península Ibérica favorecería la recepción de su música en España. Si bien es cierto que Chopin llegó a tener contacto directo con España durante su breve estancia en Mallorca, lo cierto es que la introducción de su obra en este país se produjo de forma indirecta gracias a ciertos músicos exiliados en Francia y al comercio musical con este país.

Durante las primeras décadas del siglo XIX, la reputación de los pianistas se forja a base de conciertos públicos. Son los propios pianistas-compositores los que dan a conocer sus obras a través de sus propias actuaciones⁸². Chopin, al contrario que otros intérpretes de su época, prefiere la intimidad del salón, participando en contadas ocasiones en este tipo de actos públicos. A esto hay que sumar que sus obras tampoco fueron difundidas por sus alumnos –salvo alguna excepción como la de Georges Mathias–, puesto que la mayoría de ellos no tuvieron una carrera como pianistas profesionales. Como resultado de todo esto, tal y como se ha señalado en la introducción, se puede deducir de los estudios existentes sobre el tema que la recepción de la música de Chopin fue bastante limitada, tanto en Europa como en América, durante la vida del compositor. En España, en concreto, veremos que son muy escasas las noticias sobre la interpretación de sus composiciones. Sin embargo, al igual que

⁸² Hasta la década de 1830, la música de Chopin no fue interpretada por otros pianistas en conciertos públicos. Sin embargo, Zofia Chechlńska apunta a que las obras publicadas pudieron ser interpretadas en espacios privados. Cf. Chechlńska, «Chopin reception in nineteenth-century...», 208.

ocurre en otros países de Europa y América, podemos suponer que la música de Chopin pudo ser interpretada por unos pocos, en espacios pequeños y con un público muy escogido.

Años antes de llegar a París, Chopin emprende una serie de giras de conciertos que le llevan a interpretar sus obras en ciudades como Varsovia, Berlín y Viena. El 11 de septiembre de 1831 llega a la capital gala, donde ofreció algunos conciertos y desde donde partió a otras ciudades como Leipzig o Londres. Al contrario que las ciudades españolas, estas capitales tuvieron la oportunidad de conocer la música de Chopin de la mano del propio compositor. Además, ciertos pianistas próximos al compositor polaco facilitaron la recepción de su música en otros países. Uno de los principales nombres fue Franz Liszt, que incluyó algunas de sus obras en las giras de conciertos que ofreció a partir de 1837⁸³. El interés en Londres por la música de Chopin llegaría con la visita de algunos pianistas como fue Carl Filtsch, alumno de Chopin, y Charles Hallé, quien había estado residiendo en Francia durante más de una década. Ambos pianistas ofrecieron una serie de conciertos hacia 1843 en los que incluyeron algunas baladas y scherzos chopinianos⁸⁴. Sin embargo hay que señalar como las primeras interpretaciones de la música de Chopin en público por parte de otros pianistas las ejecutadas por Clara Schumann y Anna de Belleville. Ya desde 1831 se tiene noticia de que Clara Schumann había estudiado las *Variaciones op. 2 en Si bemol mayor*, para piano y orquesta, sobre «Là ci darem la mano» de la ópera *Don Giovanni* de W. A. Mozart. A lo largo de la década de 1830, la pianista alemana iría introduciendo más obras de Chopin en su amplio repertorio.

Janet Ritterman afirma que a mediados de la década de 1830 algunos críticos y músicos⁸⁵ veían a Chopin como un compositor brillante y original, capaz de representar la escuela del «Romanticismo moderno», pero estas afirmaciones se basaban más en el estudio de las obras publicadas que en las conclusiones obtenidas en las escasas apariciones públicas⁸⁶. Tal y como afirma Zofia Chechlińska, incluso en Polonia, lugar de nacimiento del compositor, su popularidad fue bastante limitada durante la primera

⁸³ James Methuen-Cambell, *Chopin Playing: from the Composer to the Present Day* (Reino Unido: London, 1981), 33-35.

⁸⁴ Ritterman, «Piano music and the public concert...», 30.

⁸⁵ Véanse por ejemplo los artículos publicados por Robert Schumann en *Allgemeine Musikalische Zeitung* y *Neue Zeitschrift für Musik*.

⁸⁶ Ritterman, «Piano music and the public concert...» 30.

mitad del siglo XIX⁸⁷. Por este motivo no es de extrañar que su paso por España pasara tan desapercibido en los ambientes musicales de la Península.

Como veremos a lo largo de este capítulo, la importancia de Francia en la recepción de la música de Chopin no radica únicamente en que fue la puerta de las nuevas tendencias musicales europeas sino que también funcionó como lugar de contacto de algunos músicos españoles con el compositor polaco. Aunque pudiera parecer contradictorio, los músicos españoles tuvieron la oportunidad de acercarse a la música de Chopin y a su propia persona en la capital gala y no durante los meses que el pianista estuvo en España.

Según analiza Jean-René Aymes en su libro *Españoles en París en la época romántica 1808-1848*⁸⁸, durante la primera mitad del siglo XIX se produjeron tres grandes oleadas de emigraciones entre España y Francia⁸⁹. Aymes afirma que la «emigración musical española» en París se vincula a la emigración liberal de 1823, habiendo que añadir también los viajes y estancias de otros músicos españoles que ajenos a la política, buscaban en París un lugar donde mejorar su formación musical, poder recibir consejos de prestigiosos intérpretes y conocer de primera mano las nuevas tendencias musicales cultivadas en el extranjero⁹⁰.

En el momento en el que Chopin se instala en París, la comunidad española en la capital es ya muy numerosa y participa activamente en actividades sociales, artísticas y culturales. Es en este marco en el que el compositor polaco toma contacto con la cultura proveniente de la Península a través de los propios exiliados, los círculos hispanófilos que florecen durante esos años y los abundantes espectáculos basados en temas hispanos que se organizan en París. Sin embargo, aunque algunas hipótesis apuntan hacia una posible influencia de la música española en las composiciones de Chopin, la

⁸⁷ Chechlínska, «Chopin's Reception as Reflected in Nineteenth-Century...», 248.

⁸⁸ Jean-René Aymes, *Españoles en París en la época romántica 1808-1848* (Madrid: Alianza Editorial, 2008).

⁸⁹ Las tres grandes oleadas de emigraciones se clasifican según los episodios políticos que las causan: entre 1814-1815 los «afrancesados» huyen de España tras el reinado de José Bonaparte; en 1823 los liberales emigran por el conflicto armado contra los Cien Mil Hijos de San Luis; en 1840 la «emigración moderada», descrita con estas palabras por Federico Suárez, está compuesta por oponentes de Espartero. Aymes, *Españoles en París en la época romántica...*, 23-25. Para profundizar más sobre este tema consultar también Fernando Martínez López, Jordi Canal y Encarnación Lemus, eds., *París, ciudad de acogida: EL exilio español durante los siglos XIX y XX* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Marcial Pons, 2010).

⁹⁰ Aymes, *Españoles en París en la época romántica...*, 201.

importancia a la hora de estudiar la recepción de este compositor en España radica en que estos círculos culturales fueron el principal escaparate para que los pianistas españoles tomaran contacto con su música y posteriormente la introdujesen en la Península.

Como podemos observar en el siguiente cronograma, los principales hechos destacables en la recepción de Chopin en España durante la vida del compositor son: algunas referencias a Chopin en la prensa española, la breve estancia de Chopin y George Sand en Mallorca, la gira de Liszt por la Península Ibérica y el inicio de la comercialización de su música en España.

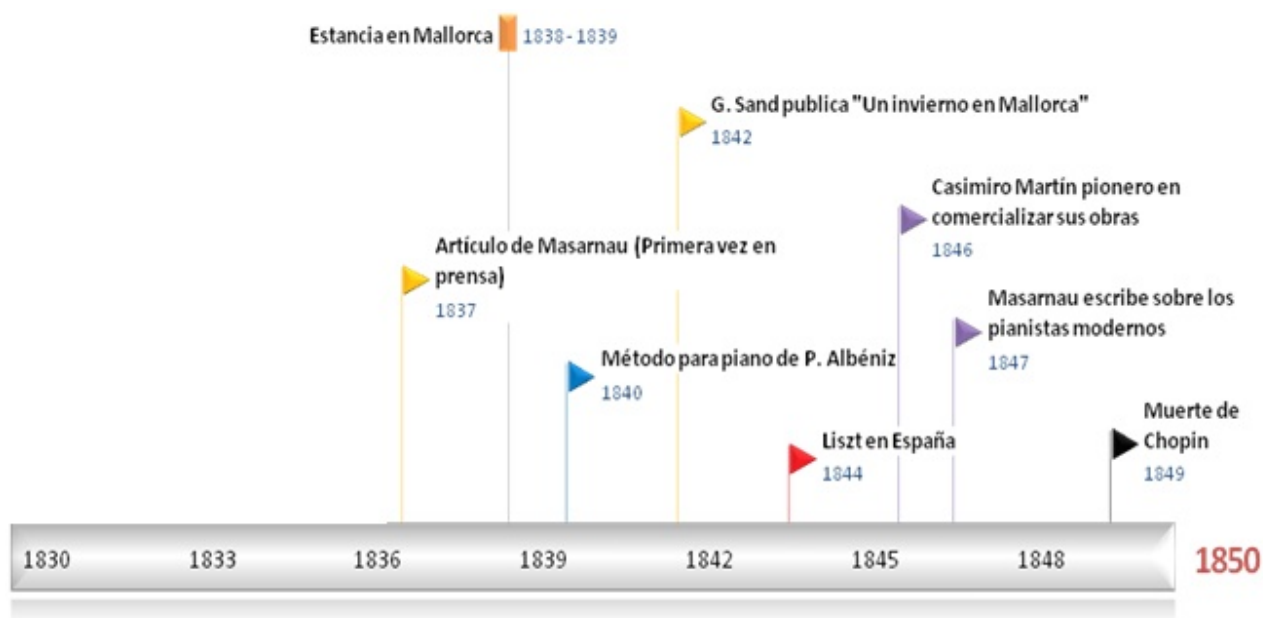


Figura 1: Cronograma con los principales hechos en relación con la recepción de Chopin en España durante la primera mitad del siglo XIX

1. El viaje a Mallorca

Actualmente, puede que lo más conocido y difundido sobre la relación de Chopin con España sea su estancia en Mallorca en el invierno de 1838-39⁹¹. Sin embargo, esta visita fue privada y no tuvo ningún impacto notable para la recepción de su obra, ya que pasó desapercibida en los ambientes musicales del país. Chopin apenas era conocido en España en esa época, no llegó a relacionarse con ningún círculo musical español y no se tiene constancia de que ofreciera ningún concierto.

No obstante, el periplo balear se convertiría en un tema muy recurrente durante los años posteriores, siendo una fuente de leyendas y controversia hasta nuestros días. Los aspectos que más han trascendido sobre este viaje han sido los encontronazos y la oposición de los habitantes de la isla, los obstáculos que tuvo que superar el piano Pleyel –enviado desde París por Camille Pleyel y retenido en la aduana mallorquina– hasta llegar a su destino y los constantes problemas que mermaban la salud de Chopin.

Este viaje se dio a conocer de la mano de una de sus protagonistas, la escritora francesa George Sand. Bajo este seudónimo, Aurore Dupin plasmó su polémica visión de Mallorca y sus impresiones acerca de sus pobladores en *Un invierno en Mallorca*⁹². En este libro, la escritora describe su estancia en la isla de Mallorca junto a Chopin entre finales de 1838 hasta febrero de 1839. Fue editado en 1842 aunque había sido publicado un año antes en la *Revue des deux mondes*. El texto publicado por George Sand no fue bien visto por los mallorquines. La escritora plasma innumerables descontentos y quejas contra los habitantes de la isla. Esta cuestión animó ciertas repulsas, siendo la más conocida la de José María Quadrado. El historiador mallorquín publicó en el semanario *La Palma* en 1841 el artículo titulado «Vindicación» en el que se dirigía a la escritora con las siguientes palabras: «George Sand es la más inmoral de

⁹¹ Muchos son los trabajos publicados que abordan con mayor o menor precisión este tema. Para más información sobre la estancia de Chopin y George Sand en Mallorca consúltase la siguiente bibliografía: Antonio Llorens, *La chartreuse de Valldemosa* (Barcelona: 1928), publicado en castellano con el título: *Real Cartuja de Jesús Nazareno de Valldemosa* (Palma de Mallorca: Imp. Soler, 1929); George Sand, *Un invierno en Mallorca*, traducido y anotado por Pedro Estelrich con un prólogo de Gabriel Alomar, 2ª edición (Palma de Mallorca: José Tous, 1932); L. Ripoll, *El episodio mallorquín de Chopin y George Sand. 1838-1839* (Palma: Cort, 1969); Christian Abbadie, *Les voyages en Espagne de George Sand (1808-1838)*, tesis doctoral (Grenoble: Université Stendhal, 1986); Estanislao Pellicer, *Chopin en Mallorca* (Palma de Mallorca: El Tall, 1993); Bernadette Chovelon y Christian Abbadie, *La Chartreuse de Valldemosa: George Sand et Chopin à Majorque* (Payot, 1999), trad. Manel Martí Viudes (Palma de Mallorca: G. Quetglas, 2008).

⁹² George Sand, «Un hiver à Majorque», en *Oeuvres de George Sand*, vol. 14 (París: Perrotin, 1842).

los escritores, y Madame Dudevant la más inmunda de las mujeres». La supuesta inmoralidad de George Sand, puesta de manifiesto en este escrito de Quadrado, sería una de las causas del descontento de los habitantes de la isla. Las costumbres de George Sand, derivadas del urbanismo francés de la época, rompían completamente con el tradicionalismo mallorquín: la escritora llegó a la isla con un hombre que no era su marido, desafiaba los roles de género impuestos en la sociedad al presentar actitudes ligadas a lo masculino como vestir con pantalones, fumar en público o desplazarse sin compañía a cualquier hora del día.

Según Chovelon y Abbadie, no todos en París estaban conformes con el viaje de la pareja a España. El marqués de Custine no veía con buenos ojos que Chopin siguiera a Sand en un momento en el que su salud era delicada y su fama se consolidaba en la capital francesa. Custine mostraba su reparo a través de la siguiente carta dirigida a Sophie Gay:

Él [Chopin] parte para Valencia, en España, es decir, al otro mundo. ¡No tiene ni idea de lo que esa tal madame Sand ha decidido hacer en un verano! La consunción se ha adueñado de esa figura y la ha convertido en un alma sin cuerpo. Él ha tocado para transmitirnos su adiós, con la expresión que usted sabe. Primero, una *Polonesa* que acababa de componer y que resulta resplandeciente de fuerza y de elocuencia. Ha sido como un alegre alboroto. Acto seguido, la plegaria polaca. A continuación, para acabar, unas marchas fúnebres que muy a mi pesar me han deshecho en lágrimas. Era el cortejo que lo conducía a su última morada; y cuando pensaba que aquél era el último lugar donde volvería a verlo, mi corazón sangraba. ¡El desdichado sólo tiene ojos para esa mujer que ama como un vampiro! La sigue a España, adonde ella ya lo ha precedido. No saldrá de ésta. No se ha atrevido a decirme que partía: ¡sólo hablaba de la necesidad de un clima benigno y de reposo! ¡Reposo, con una vampira como Corinna!⁹³

Finalmente Chopin puso rumbo hacia Perpiñán donde se encontraría con George Sand para dirigirse a tierras españolas.

A continuación me centraré en analizar algunos aspectos del viaje de Chopin a Mallorca relacionados con la recepción contemporánea y posterior del mismo, haciendo hincapié en la imagen que se creó y su evolución a lo largo del tiempo, pero sin detallar paso a paso la estancia de la pareja en la isla, puesto que este tema se ha tratado en profundidad en los trabajos citados anteriormente.

Antes de embarcar hacia Mallorca, tuvieron que pasar unos días en Barcelona. Contrariamente a lo que pudiéramos pensar, la célebre pareja recién llegada del país

⁹³ Carta a Sophie Gay, 22 de octubre de 1838 citada en Chovelon y Abbadie, *La Chartreuse de Valldemosa...* 37-38.

vecino no fue agasajada con grandes honores. La indiferencia con la que fueron recibidos se debía a que su fama no les acompañó al otro lado de los Pirineos y al estado de guerra que se vivía en esos momentos. Los controles eran exhaustivos, más incluso si tenemos en cuenta que muchos de los viajeros procedentes de Francia eran vistos con recelo, ya que se les acusaba de ser una vía para que los soldados carlistas se abastecieran de armas.

Después de efectuar los pertinentes trámites con las autoridades españolas y el consulado francés, decidieron recorrer la ciudad de Barcelona. Parece ser que la noche del 3 de noviembre de 1838 presenciaron, acompañados del cónsul, la representación de *El barbero de Sevilla* en el teatro del Liceo⁹⁴. No hemos encontrado ninguna referencia en la prensa que aluda a la presencia de la pareja en dicho evento, reafirmando la idea de que la figura de Chopin pasó totalmente desapercibida. Además, no tenemos constancia de que Chopin hubiera mantenido contacto con algún músico español o hubiera sido agasajado por algún círculo intelectual durante su breve paso por la ciudad. Este desconocimiento, ligado a la nula atención social y mediática dirigida a la visita de esta pareja de artistas provenientes del extranjero contrasta con el furor producido años después por la presencia de otros virtuosos, como por ejemplo Franz Liszt.

Como ya hemos indicado más arriba, es totalmente comprensible que en 1838 el paso de Chopin por España fuera ignorado. Hay que tener en cuenta que las obras del compositor polaco no habían sido publicadas en España y aunque en 1838 se pone en marcha el Conservatorio del Liceo, predominan las disciplinas relacionadas con el canto, al igual que ocurría en el de Madrid⁹⁵. No es hasta 1849 cuando Pedro Tintorer se hace cargo de la cátedra de piano del conservatorio, comenzando la formación de una nueva generación de pianistas. La música de Chopin estará cada vez más presente en ella conforme avance la segunda mitad del siglo.

El día 7 de noviembre embarcaron hacia la isla. Unos días antes de desembarcar, se había proclamado el estado de guerra⁹⁶. Los altercados derivados de la guerra civil

⁹⁴ *Ibíd.* 49.

⁹⁵ Cf. Paula García Martínez, «El piano en Barcelona», en José Antonio Gómez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015), 265-293.

⁹⁶ El bando de proclamación aparece como suplemento en el *Diario Constitucional de Palma*, el 5 de noviembre de 1838. La máxima autoridad responsable era el Teniente General de los Ejércitos Nacionales y Capitán General de las islas Baleares, don Pedro Villacampa Maza de Lizana.

habían desencadenado el control impuesto por parte la autoridad militar, lo que dificultaba encontrar alojamiento en la isla. Provisionalmente pudieron alojarse en una vivienda a las afueras de Palma. Después de unos pocos días, el invierno mallorquín hizo mella en la salud de Chopin. Debido al pánico que causaba la enfermedad del polaco, el dueño de la vivienda exigió a la pareja que la desinfectaran y después la abandonaran. Finalmente, los dos viajeros se instalaron en la cartuja de Valldemossa, alquilando una de las celdas que habían sido desalojadas por los monjes tras la desamortización.

En Mallorca Chopin y Sand entran en contacto con Hélène Choussat, francesa de origen y esposa del banquero Bazile Canut. Esta pareja es la que compraría el piano Pleyel que el compositor polaco utilizó en la isla. Vender este piano, como se demuestra en la correspondencia de Chopin y en las memorias de Hélène Choussat, fue una de las preocupaciones más importantes a la hora de abandonar España. En estas memorias queda recogido el desconocimiento por parte de la población de la isla sobre quién era Chopin. Este trato receloso y en ocasiones hostil se opone a la hospitalidad ofrecida por las personas con vínculos galos. Hélène Choussat, en sus memorias, se refiere a la fama del pianista polaco de la siguiente manera: «Chopin, el músico que les acompañaba y del que no hablaré, siendo tan conocido por sus obras, estaba muy enfermo. Venía en busca de un clima meridional para restablecer su salud». Por el contrario, la impresión recibida por los nativos viene determinada por el desconocimiento y los prejuicios. Los vecinos del lugar tienen tanto miedo del polaco, que nadie quería acercarse a ninguna cosa que hubiera estado en contacto con Chopin. En palabras de Hélène Choussat: «esta enfermedad causaba y causa todavía tal horror en Palma, que no quieren habitar las casas donde han habitado las pobres víctimas de ese mal».

La salud del pianista polaco, al contrario de lo esperado, empeoró en la isla. Sus dolencias hicieron que varios médicos le visitasen. Si a todo esto sumamos que comenzó a toser sangre, es comprensible que corriera el rumor de que Chopin padecía la temida tuberculosis. Por lo tanto, las costumbres diferentes y el ya mencionado aspecto enfermizo de Chopin, que se iría agravando, fueron motivos suficientes que hicieron aflorar el miedo y el desprecio hacia el pianista y sus acompañantes. Choussat, en sus memorias, narra el total rechazo de una de las habitantes de la isla hacia el piano de Chopin, pensando equivocadamente que querían vendérselo.

Apenas me hube levantado me dirigí a casa de la Sra. Gradolí, la cual buscaba según yo sabía, un piano para sus hermosas hijas que se habían hecho amigas mías, y para gozar mejor de la victoria que yo comprendía iba a obtener le hice el ofrecimiento de «un piano».

—No lo quiero a ningún precio —dijo ella con horror. No tengo deseo alguno de exponer a mis hijas.

—Poco a poco —respondí—, soy yo quien me quedo con el piano de los franceses y os ofrezco el mío, el que conocéis por habérmelo disputado al partir M. Renard. Sabéis el precio, y os agradeceré mucho una pronta resolución. Madame Sand parte esta tarde.

—Trato hecho —dijo ella—. Acepto de todo corazón.

Algunas horas después mi piano fue llevado a casa Gradolí, mientras el de Chopin entraba en la ciudad a fuerza de propinas distribuidas a los aduaneros que consintieron en aceptarlo como procedente de Barcelona, y se emplazaba en nuestra casa, donde ha despertado muchos celos. Madame Sand, en el colmo de su alegría se vio así libre de su enorme caja y partió dándonos millones de gracias⁹⁷.

En realidad, como se puede observar en el texto presentado, Choussat pretendía vender su piano para quedarse con el que había pertenecido a Chopin. Después de dar explicaciones y solucionar el problema de entendimiento, reflexiona preguntándose: «¿qué podían estas razones ante un prejuicio fuertemente arraigado? El piano había sido tocado por un tísico; nadie quería exponerse a morir aquel mismo año».

Se sabe que Chopin escribió varias de sus obras más importantes para piano durante estos meses: la mayoría de los *24 Preludios op. 28*; la *Balada op. 38 n.º 2 en Fa mayor*; el *Scherzo op. 39 n.º 3 en Do sostenido menor*; las *Dos Polonesas op. 40* y la *Mazurca op. 41 n.º 1 en Mi menor*. La publicación de estas piezas en España tendría que esperar ya que fueron mandadas directamente a Francia.

Contribuyendo a la leyenda creada alrededor de Valldemosa, ciertos autores han sucumbido a la tentación de relacionar algunos preludios compuestos por Chopin con las palabras escritas por George Sand. En este fragmento de *Historia de mi vida*, la escritora francesa dibuja una serie de imágenes en relación a la composición en la isla de los preludios.

Fue allí en donde compuso las más bellas de esas cortas páginas que él modestamente intitulaba los preludios. Son obras maestras. Varios representan la visión de monjes trepanados y la audición de cantos fúnebres que lo acorralaban; otros son melancólicos y suaves; le nacían en las horas de sol y de salud, por el miedo de la risa de los niños en la ventana, por el lejano sonido de las guitarras, por el canto de los pájaros bajo el follaje humilde, a la vista de rosas pequeñas desmayadas sobre la nieve.

Otros, todavía, son de una tristeza sombría y al encantar el oído, destrozan el corazón. Hay uno que le nació en una velada de lluvia lúgubre y que arroja sobre el alma un abatimiento temeroso. [...] Nos apresuramos, pensando en la inquietud de nuestro enfermo. En efecto, seguía vivo, pero se había como limitado a una especie de desesperación tranquila y cuando llegamos, tocaba su prelude admirable llorando. [...]

⁹⁷ Hélène Choussat, *Memòries* (Palma: Ajuntament de Palma – Institut d'Estudis Baleàrics, 2010).

Su composición de aquella noche estaba inundada con gotas de lluvia que resonaban sobre las tejas sonoras de la cartuja, pero que se habían traducido en su imaginación y en su canto por lágrimas cayendo del cielo sobre su corazón⁹⁸.

En concreto, la descripción de una tarde lluviosa se vincula a la composición del preludio apodado *Las gotas de lluvia*. Comúnmente se identifica esta obra con el *Preludio op. 28 n°15 en re bemol mayor*. Sin embargo, Liszt da por hecho que se trata del *Preludio op. 28 n°8 en fa sostenido menor* y otros autores lo atribuyen al *Preludio op. 28 n°6 en si menor*. El que se añada una lectura programática a las obras de Chopin viene determinado por el conocimiento concreto del lugar o las circunstancias que rodean la composición de las mismas, sin que Chopin buscara elementos extramusicales al componerlas. Según Chechlińska, este tipo de recepción es muy común en la segunda mitad del siglo XIX⁹⁹. Aunque es conocido que Chopin no era partidario de relacionar la música con aspectos programáticos, los críticos y editores posteriores se han servido de estas herramientas para acercar esta música a otros públicos, alimentando las leyendas tan románticas que rodean la vida del compositor polaco¹⁰⁰.

En cuanto a la repercusión posterior de este viaje, podemos advertir que *Un invierno en Mallorca* inspiró a muchos otros escritores y viajeros. El aura de leyenda romántica que siempre ha rodeado a Chopin se traslada a la isla, convirtiéndose a partir de la segunda mitad del siglo XIX en un lugar de peregrinaje para muchos visitantes. Los curiosos que se desplazan hasta Valldemosa esperan visitar, a modo de vía crucis, los espacios por los que discurren los eventos narrados en el libro de George Sand. Esta ilusión foránea por revivir esa experiencia de culto a la figura chopiniana contrasta con la indiferencia e ingenuidad de los habitantes de la isla. Como ejemplo de esto se puede señalar el artículo de Gaston Vuillier¹⁰¹ publicado en 1888 en la revista *Le Tour du Monde*¹⁰². Bajo el título de *Majorque*, transmite sus impresiones al visitar la isla en el otoño de 1888, recordando fragmentos de los textos de George Sand y lamentando que el paso de estos artistas fuera algo insignificante para los que allí residían.

⁹⁸ George Sand, *Historia de mi vida* (Madrid: Edaf, 1969), 296-297.

⁹⁹ Chechlińska, «Chopin's Reception as Reflected in Nineteenth-Century...», 252.

¹⁰⁰ Carew, «Victorian attitudes...», 231.

¹⁰¹ Gaston Vuillier (1847-1915) fue más conocido como pintor que como escritor. Representaba pictóricamente paisajes para varias revistas. Además de las imágenes, relataba por escrito sus vivencias. Destacan sus viajes a las Islas Baleares, Córcega, Cerdeña, Sicilia, Túnez, etc.

¹⁰² *Voyage aux îles Baléares* se publicó en tres entregas en la revista *Le Tour du Monde*. El artículo que aquí se señala, «Majorque», forma parte del tomo LVIII (1888), páginas 1-64. En este texto se describe el viaje que llevó a cabo por la isla de Mallorca durante el otoño de 1888. Cf. Gaston Vuillier y Francesc de B. Moll, *Viaje a las islas Baleares* (Palma de Mallorca: Olañeta, 2000).

Allí pasaron todo un invierno, y el recuerdo de sus grandes figuras ni siquiera se ha conservado en Valldemossa.

En vano pedí ver las celdas que ellos habían ocupado: nadie pudo informarme; nadie, ni siquiera entre los más ancianos del lugar, recordaba haberlos visto. Y aquella pequeña Perica de Pier-Bruno de la que hablaba George Sand con dulce emoción, ¿dónde estaba? Ya muy vieja sin duda, y sin memoria o más probablemente muerta... Más tarde, supe que el piano del armoniosos y dulce compositor todavía se encontraba en casa de un habitante de Palma, que lo conserva religiosamente¹⁰³.

En la prensa española también se encuentran referencias al desconocimiento, por parte de la sociedad española, de la estancia de los dos artistas en la isla. En octubre de 1885, *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, un semanario librepensador que se publica en Madrid, reprocha la actitud que se tuvo y se sigue teniendo acerca de la visita de la pareja a Mallorca. El texto que presentamos a continuación hace alusión al desinterés por mantener en la memoria este hecho, que según el escritor de estas líneas, únicamente se menciona con el fin de detestarlo, fruto del desprecio mostrado por Quadrado y otros autores locales.

Muy pocos sabrán que hace ya muchos años Jorge Sand [*sic*] visitó las islas en compañía de Chopin, y que ambos, por ser extranjeros de distinto sexo y no tan fanáticos como el resto de la población, sufrieron persecuciones cuyo relato enciende la sangre, por el rubor y la indignación. No hay que preguntar la causa de tanto atropello.

Hoy son pocos los que saben cuál fue la casa que albergó a la ilustre pareja, no hay recuerdo alguno que perpetúe la memoria de su estancia, y si alguno la refiere, es para maldecirla y execrarla¹⁰⁴.

El autor de este artículo, José Ferrándiz y Ruiz¹⁰⁵, que firma bajo el seudónimo de «Constancio Miralta», utiliza el polémico viaje de Chopin y George Sand para criticar el entorno conservador de la isla. Es curioso que la identificación de la celda que utilizó el propio pianista, asunto que ha sido fuente de especulaciones y de multitud de disputas judiciales en la actualidad¹⁰⁶, no interesara a los isleños del siglo XIX.

A lo largo de los últimos años del siglo XIX, siendo Chopin reconocido ya como uno de los músicos de referencia en la historia del piano, aumenta el interés por presentar una relación más cercana y positiva con él, contrariamente a lo que había

¹⁰³ Ibid. 69

¹⁰⁴ Constancio Miralta, «Las Islas Baleares», *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, 24-X-1885, 1-2.

¹⁰⁵ José Fernández y Ruiz fue un sacerdote anticlerical que escribió en multitud de diarios firmando con diferentes pseudónimos. Encontramos textos suyos en *El Resumen*, *La Unión Católica*, *El Movimiento Católico*, *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, *El País*, etc.

¹⁰⁶ El Juzgado nº 2 de lo Mercantil de Palma de Mallorca dictó sentencia afirmando que se estaba mostrando al público una celda diferente a la que había utilizado Chopin en la cartuja de Valldemosa. La propietaria de la celda número 4 interpuso una demanda contra la dueña de la celda número 2. La resolución aclara que la celda número 4, conocida en la época como la 3, es en la que realmente habitó Chopin con su familia. Cf. (<http://www.abc.es/20110201/cultura-musica/abcp-engano-mayor-celda-chopin-20110201.html>) [consulta 27-9-2016].

sucedido anteriormente. Su figura comienza a estar más presente en la prensa, incluso dedicándole números especiales en forma de homenaje. Además, la imagen de Chopin regresando de Mallorca medio moribundo en un barco deja paso a un discurso radicalmente distinto en el que se hace hincapié en lo beneficioso que fue para su salud la visita a España. De este modo, se dejan de lado las controversias y se apuesta por encumbrar la figura de Chopin y relacionarla con una estancia paradisíaca en Mallorca. En el siguiente texto, publicado por el *Diario oficial de avisos de Madrid* en octubre de 1899 podemos observar este cambio.

Cuando el sol resplandece de nuevo en el mar azul, en los jardines de naranjos y limoneros, en las enramadas de rosales y jazmines, Jorge Sand [*sic*] y Chopin vuelven a trepar por la montaña, ansiosos de contemplar una vez más desde la serena altura los esplendores de la naturaleza mallorquina. [...]

Chopin volvió de Mallorca muy mejorado de salud, pero la vida agitada de París le condujo rápidamente a la muerte, acaecida el 27 de octubre de 1849 [*sic*]. Sus amigos, que conocían su amor a las flores, cubrieron de rosas el lecho mortuario, el féretro y la tumba del inspirado artista¹⁰⁷.

Al analizar la correspondencia y los textos acerca del viaje escritos por los propios protagonistas hay que señalar que inicialmente trasladaron una imagen positiva del entorno y la naturaleza que les rodeaba al llegar a la isla. Este positivismo fue cambiando a medida que la salud de Chopin empeoraba y las condiciones en las que se tuvieron que hospedar no eran las deseadas. Sand llegaría a afirmar en su *Historia de mi vida* que: «Exceptuándome a mí y a mis hijos, [a Chopin] todo le era antipático bajo el cielo de España. [Chopin] se moría de impaciencia por salir de allí, mucho más que por los inconvenientes de la estancia»¹⁰⁸. Sin embargo, en la cita del artículo presentada anteriormente, contrariamente a lo que ocurrió en realidad, se dice que «Chopin volvió muy mejorado de salud». Esto responde al hecho de que presentar una buena relación del artista con la isla es un modo de que la zona adquiriera prestigio. Hay una clara intención de proyectar una imagen basada en una estancia idílica y paradisíaca que atrajo sobremanera a los viajeros interesados en acercarse a dos de los personajes más representativos del romanticismo musical.

Unos cien años más tarde, el paso por las Baleares del compositor polaco sigue siendo una fuente inagotable de turismo. La Cartuja de Valldemossa se ha convertido en una especie de templo a la figura de Chopin, repleta de imágenes, figuras y elementos

¹⁰⁷ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 27-X-1899, 3.

¹⁰⁸ Sand, *Historia de...*, 299.

que tienen que ver con la vida del artista. Los turistas del siglo XXI, al contrario que los viajeros decimonónicos, encontrarán una recreación totalmente señalizada y repleta de *souvenirs*. Además de la utilización turística, este viaje sirvió de excusa para que se promoviera la difusión de la obra de Chopin a través de la organización de festivales y conciertos. El Festival Internacional Chopin de Valldemossa continúa celebrándose en la actualidad y desde sus inicios ha contado con intérpretes y especialistas de un grandísimo nivel.

2. Influencia española en la música de Chopin: El *Bolero op. 19*

Algunos trabajos han tratado la posible influencia de la música española en las composiciones de Chopin¹⁰⁹, siendo una de las obras más mencionadas el *Bolero op. 19*, publicado en París por Prilipp en 1834, en Leipzig por Peters en el mismo año y en Londres por Wessel & Co. en abril de 1835 bajo el título de *Souvenir d'Andalousie*¹¹⁰.

A finales del siglo XIX se abrió un debate sobre la españolidad de esta pieza. Algunos teóricos como Hedley y Jachimecki defienden que el colorido musical del bolero concuerda con el carácter de la música nacional española. Por el contrario, Frederick Niecks, Huneker o Hoesick defienden que esta obra carece de cualquier carácter español, asemejándose más a una polonesa¹¹¹. En la reimpresión de este bolero por parte de Ricordi en 1990 se señala que el viaje de Chopin a España no tuvo ninguna relación con la composición de esta obra, ya que fue publicada cuatro años antes de la breve estancia en Mallorca¹¹². Incluso fue compuesta mucho antes de su publicación en 1833 y Brugnoli insiste en que el carácter polaco está más presente que el español. El teórico italiano afirma que este pequeño acercamiento a uno de los géneros españoles más extendidos por la Europa decimonónica responde más a la moda imperante en el continente que a la intención de componer una obra propiamente basada en la música

¹⁰⁹ Cf. Gloria Emparán, «El andalucismo musical en la literatura pianística europea del siglo XIX», José Antonio Gómez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015), 109-142; Vázquez, «Elements of the spanish musical idiom».

¹¹⁰ Es muy habitual que las obras de Chopin publicadas en Londres aparecieran con unos títulos descriptivos añadidos. Mediante esta modificación, los editores esperaban mejorar las ventas, contribuyendo al proceso de normalización de estas piezas dentro del canon musical que rodeaba la música de salón. Cf. Carew, «Victorian attitudes...», 231.

¹¹¹ <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/64> [consulta 29-1-2018]

¹¹² Cf. Frédéric Chopin, *Bolero per pianoforte, op. 19*, Attilio Brugnoli, ed. (Milán: Ricordi, reimpresión de 1990).

española¹¹³. Las últimas publicaciones que abordan la relación del *Bolero op.19* con el contexto de la música española coinciden en señalar que esta pieza es fruto de la moda imperante en París durante la primera mitad del siglo XIX¹¹⁴.

Es innegable que Chopin tuvo contacto con la música española en París. En los teatros y salones franceses se contrataban bailarines boleros, cantantes y guitarristas españoles¹¹⁵. Además, como hemos señalado anteriormente, ciertos intérpretes españoles estuvieron muy cerca de los círculos de amistad del compositor polaco. Pauline Viardot, cantante y compositora hija de Manuel García, es el ejemplo más significativo. Compartiría escenario con Chopin el 21 de febrero de 1842 en la sala Pleyel, llegando a adaptar para canto algunas de sus mazurcas. La estrecha relación entre Chopin y Viardot queda patente en la cariñosa carta que envía a su familia el 20 de julio de 1845 desde Nohant:

Viardot, que pasará por tu pueblo, también me dijo que te llamará. Ella me cantó una canción española compuesta por ella misma el año pasado en Viena. Me prometió cantársela a usted. Me gusta mucho, y dudo que algo más sutil que esto pueda ser escuchado o imaginado. Esta canción me unirá contigo; siempre he escuchado con gran entusiasmo¹¹⁶.

Un año antes de que Chopin falleciera volvieron a coincidir en un concierto celebrado el 7 de julio de 1848 en la residencia de Lord Falmouth, durante su última gira por Inglaterra. Cabe resaltar también que Pauline Viardot, debido a la estrecha relación personal que mantenía con Chopin, fue una de las cantantes que interpretaron el *Requiem* de Mozart durante el funeral del propio compositor polaco en la mañana del 30 de octubre de 1849.

La música española presente en París no venía únicamente de la mano de las interpretaciones de los músicos españoles que se encontraban en la ciudad gala. El

¹¹³ Ibid. 9.

¹¹⁴ Consuelo Pérez Colodrero, «*Recuerdo de Andalucía* de Eduardo Ocón y Rivas», en José Antonio Gómez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015), 90-94; James Parakilas, «How Spain got a soul», en Jonathan Bellman, ed., *The exotic in Western Music* (Boston (MA): Northeastern University Press, 1998), 150-151; Emparán Boada y Marín Moreno, «Andalucía en la música para piano...», 76.

¹¹⁵ Cf. María Nagore, «Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX», *Revista de Musicología*, vol. 34, nº 1 (2011), 135-166.

¹¹⁶ «Viardot also, who will be passing through your town, told me that she will call on you. She sang for me here a Spanish song of her own which she composed last year in Vienna; she promised to sing it to you. I like it very much, and doubt whether anything finer of that type could be hear or imagined. This song will unite me with you; I have always listened to it with great enthusiasm», en Frédéric Chopin, *Chopin Letters...*, 286.

interés del público francés por los ritmos y melodías procedentes de la Península hizo que se publicaran diversas colecciones que hicieron que esta música fuera escuchada frecuentemente en los salones parisinos. Si atendemos a la fecha de composición de la pieza de Chopin, podemos señalar algunas de las antologías de música española publicadas en años anteriores en París, pudiendo ser conocidas y manejadas por el compositor polaco. De entre ellas podemos destacar las dos obras compiladas por Narciso Paz y publicadas hacia 1813 bajo los títulos *Collection des meilleurs airs nationaux espagnols, boleras et tiranas avec accompagnement de guitare et de piano ou harpe*¹¹⁷ y *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompnent de piano et guitare*¹¹⁸ y *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación*¹¹⁹, publicada en París hacia 1831.

Al analizar los boleros publicados durante estos años en la capital gala hemos advertido que no hay un ritmo concreto que se utilice en todos ellos. Dentro del compás de 3/4 se utilizan ritmos similares, pero con algunas variantes. De entre las fuentes que hemos podido analizar destacamos los siguientes ritmos:



Figura 2: Ritmos presentes en los boleros analizados

En el *Bolero* compuesto por el pianista polaco vemos cómo un joven Chopin, que tenía 23 años al finalizar la composición, toma elementos del bolero y lo resuelve estilizando la forma con la originalidad que le caracteriza. Como muchas piezas de juventud el *Bolero* de Chopin destaca por una introducción de estilo brillante, seguida de un pasaje lento (compás 34) que desemboca en una *cadenza* caracterizada por una línea cromática en la mano derecha. Hay que esperar hasta el compás 88 para descubrir el característico 3/4 propio del bolero¹²⁰. El compás elegido al igual que el ritmo característico de corchea/dos semicorcheas/dos corcheas/dos corcheas presente en la

¹¹⁷ VV. AA., *Collection des meilleurs airs nationaux espagnols, boleras et tiranas avec accompagnement de guitare et de piano ou harpe* (París : Benoist, 1813).

¹¹⁸ VV. AA., *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompnent de piano et guitare* (París: [s.n.], 1813).

¹¹⁹ VV.AA., *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (París: Paccini, 1831).

¹²⁰ Javier Suárez Pajares, «Bolero», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 2 (Madrid: SGAE, 2002), 560.

pieza chopiniana fueron elementos utilizados en los boleros y seguidillas publicados en París durante estos años. Como podemos observar en una de las colecciones de música española anteriormente citadas, este ritmo se utiliza para el comienzo de las *Seguidillas Manchegas* de Narciso Paz, el *Bolero Pour Danser* del mismo autor y el *Bolero Pour Danser* de Cañada, arreglado para piano por Narciso Paz¹²¹.



Ejemplo 1: Seguidillas Manchegas de Narciso Paz (cc. 1-5)

Además, en la música española de estos años son frecuentes los motivos con ritmos punteados como el que presenta la melodía chopiniana a lo largo de toda la pieza. Este motivo inicial de ocho compases se expone en la menor, apareciendo a lo largo de toda la composición en otras tonalidades como La bemol mayor, Re bemol mayor y La mayor. Este motivo es similar al utilizado en algunos boleros publicados en París durante las primeras décadas del siglo XIX, como es el caso del *Bolero Pour Danser* compuesto por Cañada y arreglado para piano por Paz.



Ejemplo 2: *Bolero Pour Danser* compuesto por Cañada y arreglado para piano por Paz (cc. 17-19)

¹²¹ El ritmo número 1 aparece en la *Bolera: Que a los soberbios* y *Bolera: Pues no me atrevo* de Joaquín de Murgía. El ritmo número 2 aparece en la *Bolera a 3 voces* de Fernando Sor.

A la hora de escribir el *Bolero*, Chopin escoge la figuración rítmica que hemos clasificado como número 3, precisamente la misma que está presente en muchas polonesas, también escritas en compás de 3/4¹²². Si analizamos las polonesas de Chopin encontraremos que esta estructura rítmica aparece con frecuencia en el acompañamiento de la mano izquierda en piezas como la op. 26 n° 1, op. 26 n° 2, la op. 40 n° 1, op. 44, op. 53, etc. Sin embargo, en el caso de la polonesa, esta figuración suele estar acompañada de una acentuación sincopada diferente a la del bolero. En el caso del *Bolero* de Chopin, aparecen acentuadas la cuarta y sexta corchea de muchos de estos compases, causando una sensación de indeterminación entre el carácter español y el más propio de la polonesa. La presencia de este ritmo en la primera y última sección del *Bolero* de Chopin forma parte casi de la totalidad de compases que las conforman, siendo el motivo predominante y característico de la pieza.

Otra de las semejanzas con la polonesa puede observarse en la sección en La mayor iniciada en el compás 136. Manteniendo la acentuación (F-D-D) y el ritmo de la mano izquierda, Chopin introduce un pasaje en el que los trinos y los floreos de la mano derecha (c. 144) recuerdan a los utilizados en las danzas polacas. Al comparar el pasaje correspondiente al compás 226 del *Bolero* de Chopin con un fragmento de su *Polonesa en fa sostenido menor op. 44* observamos evidentes similitudes de estilo.



Ejemplo 3: *Polonesa en fa sostenido menor op. 44* de Chopin (cc. 9-10)

¹²² Además de Chopin otros compositores han escritos polonesas utilizando esa misma figuración. Entre las más importantes podemos destacar la *Primera Polonesa D. 599, op. 75* de Franz Schubert o la *Polonesa en Do mayor op. 89* de Ludwig van Beethoven.



Ejemplo 4: *Bolero op. 19* de Chopin (cc. 226-227)

Por el contrario, el fragmento que se inicia en el siguiente cambio de armadura hacia la tonalidad de La bemol mayor en el compás 156 recuerda inevitablemente a los nocturnos del compositor polaco. La textura de este pasaje es de melodía acompañada, destacando un gran lirismo en la mano derecha bajo el colchón de una serie de acordes arpegiados.



Ejemplo 5: *Bolero op. 19* de Chopin (cc. 156-159)

El ritmo de corchea/dos semicorcheas/dos corcheas/dos corcheas ha sido utilizado por otros autores como tópico de lo español¹²³. Comparemos a continuación el inicio del *Allegro vivace* del *Bolero* de Chopin (c. 88) con el *Allegro animato* (c. 121) perteneciente a la *Rapsodie espagnole S. 254* de Franz Liszt. Como podemos comprobar, los dos ejemplos propuestos comparten la misma estructura rítmica, identificada más arriba con el número 3. Sin embargo, en el caso de Chopin, llama la atención el tratamiento asincopado de la acentuación.

¹²³ Parakilas, «How Spain got..., 143-144.



Ejemplo 6: *Bolero op. 19* de Chopin (cc. 88-89)



Ejemplo 7: *Rapsodie espagnole (S. 254)* de Franz Liszt (cc. 121-122)

Una de las singularidades del *Bolero* de Chopin es la indeterminación tonal que planea sobre la pieza, añadiendo giros melódicos que se asemejan a los utilizados en la música española. Un ejemplo del uso de la escala frigia junto con la figuración rítmica de tres semicorcheas que resuelven en una corchea *staccatissimo* se encuentra en el compás 118, siendo otro de los recursos que se identifica con el tópico de la música española.



Ejemplo 8: *Bolero op. 19* de Chopin (cc. 118-119)

Las coincidencias rítmicas entre algunas piezas españolas publicadas durante esos años en París y los elementos compositivos que conforman el *Bolero* de Chopin evidencian que Chopin estuvo influenciado por la música española presente durante las primeras décadas del siglo en los diversos ámbitos musicales de París. El bolero, que

formaba parte del repertorio de moda junto con otros géneros de danza europeos, le sirvió para tomar ciertos elementos musicales –motivos rítmicos, giros melódicos y estructuras armónicas– que utilizaría en su proceso compositivo. Sin embargo, estas pruebas no son suficientes para afirmar que Chopin quisiera componer una pieza de marcado carácter español.

Esto nos lleva a pensar que Chopin tuvo la intención de plasmar algunos aspectos españoles que posiblemente le rodearan en el París del momento, pero siempre utilizando su personal lenguaje pianístico. Según afirman Gloria Emparán y Antonio Marín Moreno, el pianista polaco consiguió «elevar el citado baile español a forma de concierto incluso en la misma España», siendo un referente para compositores posteriores¹²⁴. Sin embargo, nosotros creemos que esta obra, aún estando inspirada por la música española, está envuelta en los tópicos descritos más arriba, caracterizándose por un pianismo chopiniano que subyace a lo largo de toda la composición. Por lo tanto, que el *Bolero* de Chopin fuera relevante a la hora de hablar de su recepción o tuviera una influencia compositiva posterior notable responde más al hecho de que el compositor polaco se convirtió en un referente para todos los pianistas posteriores que a un tratamiento compositivo destacado del bolero por parte de Chopin. La españolidad de esta obra, que durante muchos años ha sido fuente de debate y controversia ligada a la imagen romántica que acompaña la figura de este compositor, no va más allá de la visión de la música española –en este caso del bolero– que pudiera tener un pianista afincado en París durante esos años.

3. Chopin y los españoles en París

Durante las primeras décadas del siglo XIX, toda Europa se ve atraída por una creciente corriente hispanófila. Si bien es cierto que la literatura romántica española no cuentan con una gran resonancia exterior, el tema de España es una abundante fuente de inspiración para la imaginación romántica, «siendo difícil de encontrar un romántico europeo que de una u otra manera no se haya dejado de interesar por nuestro país»¹²⁵. ¿Tiene esto algo que ver con que Chopin y George Sand eligieran como destino España

¹²⁴ Emparán Boada y Marín Moreno, «Andalucía en la música para piano...», 76.

¹²⁵ Francisco Calvo Serraller, *La imagen romántica de España: Arte y arquitectura del siglo XIX* (Madrid: Alianza, 1995), 15.

y más en concreto Mallorca? Como muchos otros ilustrados europeos¹²⁶, Sand se sintió atraída por la idea de experimentar una travesía por tierras desconocidas, llegando a pensar en «descubrir Mallorca».

El vínculo que relacionaba a George Sand con España se remonta a sus primeros años de vida. La escritora francesa y su madre estuvieron en la Península acompañando a su padre, Maurece Dupin de Francueil, jefe de escuadrón y asistente de campo de Murat. Tras las experiencias bélicas vividas por la niña y las largas y agotadoras travesías, no es de extrañar que sus recuerdos reflejasen cierto sentimiento de desprecio hacia los españoles. Sin embargo, su principal fuente de contacto con la cultura española –y posiblemente la mayor influencia para decantarse por visitar Mallorca– llegaría como resultado de su proximidad al círculo hispanista parisino, representado, entre otros, por el embajador Mendizábal, la famosa Malibrán y su hermana Pauline, Louis Viardot y el futuro autor de *Carmen*, Prosper Mérimée¹²⁷. Además, parece ser que el círculo de la condesa Charlotte Marliani y su esposo¹²⁸, el cónsul de España en París, también influiría en la decisión de viajar a Mallorca. Uno de los personajes relacionados con esta familia es el músico balear Francisco Frontera y la Serra, más conocido como Francisco Frontera de Valldemosa¹²⁹.

Por su parte, Chopin también empieza a codearse con los círculos culturales parisinos al poco tiempo de instalarse en la capital gala. Fue precisamente en esas veladas donde se comenzó a fraguar la relación entre Chopin y George Sand. La pareja compartió numerosos encuentros con la familia Marliani y sus célebres amistades. Además del contacto mantenido con los conocidos personajes citados anteriormente, el compositor polaco llegaría a compartir experiencias con Mendizábal y otros españoles pertenecientes al círculo de amistades del marqués de Custine¹³⁰. En concreto, el protagonista de la célebre desamortización, al que George Sand se refiere en uno de sus

¹²⁶ Cf. Amaya Alzaga Ruiz, «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº 18 (2005) 163-193.

¹²⁷ Chovelon y Abbadie, *La Chartreuse de Valldemosa...* 14-15.

¹²⁸ Manuel Marliani (1795-1873), escritor y político español, fue cónsul de España en París y autor de obras como: Manuel de Marliani, *L'Espagne et ses Révolutions* (París: Librairie espagnole de Vincent Salvá, 1833); Manuel de Marliani, *Historia política de la España moderna* (Barcelona: Imprenta de Antonio Bergnes y compañía, 1840).

¹²⁹ Cf. Joan Company Florit, «Frontera de Valldemosa, Francisco», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 5 (Madrid: SGAE, 2002), 271-272.

¹³⁰ Astolphe de Custine fue un conocido aristócrata francés que se hizo famoso publicando relatos de sus viajes.

libros como «nuestro común amigo»¹³¹, acompañaría a Chopin hasta la frontera con España, aprovechando que él mismo se dirigía a Madrid. Debido a la falta de evidencias documentales, no podemos determinar con exactitud qué persona pudo ser la más influyente a la hora de tomar la decisión de viajar a Mallorca. Lo más probable es que fuera un cúmulo de circunstancias.

Que Chopin se hubiera instalado en París después de salir de su Polonia natal es un hecho clave que facilitó el conocimiento de su figura y su música en España, teniendo en cuenta la estrecha relación cultural de este país con Francia en el siglo XIX. Del mismo modo que otros pianistas de su entorno se vieron atraídos por la música del compositor polaco, Chopin, como ya hemos visto en los párrafos anteriores, tuvo relación con intelectuales y músicos españoles que asistían a sus veladas y conciertos, dejando una fuerte impronta en algunos de ellos. Los personajes que tuvieron contacto directo con el compositor cobran aún más importancia en lugares en los que no tuvieron la oportunidad de gozar de las interpretaciones de Chopin en primera persona, como es el caso de la Península Ibérica o Cuba¹³². La obra del compositor polaco fue importada por estos músicos, que regresarían a España trayendo consigo las novedades artísticas recogidas al otro lado de los Pirineos.

Aunque tenemos testimonios secundarios que afirman que varios pianistas españoles tuvieron contacto e incluso una relación de amistad con Chopin, no se ha podido demostrar que esos vínculos tan estrechos existieran realmente. A pesar de esta falta de evidencias, es razonable pensar que los pianistas que se relacionaron con el ambiente musical parisino de estos años tuvieron la oportunidad de escuchar directamente a Chopin, y si no fue así, por lo menos habrían podido conocer de cerca sus composiciones. Sin embargo, durante los años posteriores al fallecimiento del compositor polaco fueron muchos los pianistas que se presentaron como alumnos del insigne compositor. Por este motivo debemos tener especial precaución a la hora de analizar las afirmaciones extraídas de fuentes secundarias.

¹³¹ George Sand, *Historia de...*, 295.

¹³² Cf. Cecilio Tiele: «Julián Fontana: el introductor de Chopin...», 123-50.

3.1. Santiago de Masarnau

Abordamos ahora la figura de Santiago de Masarnau, sin duda el compositor español al que más se ha aludido al hacer referencia a la relación con Chopin. Salas Villar considera a Masarnau como el introductor en España de la línea pianística más intimista, derivada de Cramer, Hummel e incluso Chopin¹³³. Como veremos más adelante, aunque el pianista español cultiva las piezas expresivas adscritas a esta línea, no puede demostrarse que sus obras estuvieran influenciadas por las composiciones del maestro polaco. Sin embargo, su condición de pianista, compositor, profesor de piano y crítico musical hace que sea uno de los personajes más importantes a la hora de estudiar la introducción de la música de Chopin en España.

El pianista madrileño inició en 1825 una estancia breve en París de tres meses antes de viajar a Londres. Posteriormente, en 1833, regresa a Francia para quedarse durante un año. Es en este tiempo en el que mantiene contacto con pianistas tan cercanos al círculo chopiniano como Alkan, el joven pianista con el que mantuvo una estrecha relación de amistad que quedó reflejada en un abundante intercambio de correspondencia¹³⁴. Masarnau pasó la temporada más larga en la capital gala entre los años 1837 y 1843. En estos años, tal y como prueba su correspondencia, continúa manteniendo una estrecha amistad con Alkan y otras personas cercanas al círculo íntimo de Chopin, como es el caso de la familia Viardot. En una de las cartas que Alkan escribe a Masarnau, el pianista parisino le pide que le preste el segundo libro de los estudios de Chopin «durante algunos días»¹³⁵. En otra de las cartas que el pianista francés dirige a su estimado amigo Masarnau, redactada el 29 de marzo de 1850 desde París, se refiere a los últimos deseos de Chopin en relación al método para piano que el polaco había comenzado a esbozar antes de su muerte.

Antes de la muerte del pobre Chopin (otro duro golpe) habíamos hablado mucho sobre una obra teórica que él planeaba; puede que incluso demasiado, puesto que, tras haber confesado a una amiga que me lo contó, que yo era el único capaz de comprenderlo,

¹³³ Salas Villar, «Santiago de Masarnau y la implantación...», 197-202.

¹³⁴ Las cartas de Alkan dirigidas a Masarnau desde 1834 a 1874 se encuentran en el Archivo Histórico Nacional. Autógrafo de Charles Valentín Alkan, alias «Alkan». Diversos Autógrafos, 7/642. Cf. González Bernardo y Salas Villar, «El epistolario de Charles Valentin Alkan...», 129-170; María Nagore Ferrer, «La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau (1832-1838): nuevos datos sobre José Melchor Gomis», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 19 (2010), 63-89.

¹³⁵ González Bernardo y Salas Villar, «El epistolario de Charles Valentin Alkan...», 159.

prefirió destruir lo poco que había organizado por miedo a que no siguiera al pie de la letra sus ideas sobre ciertos aspectos acerca de los que manteníamos diferencias¹³⁶.

El contenido de estas cartas, además de poner de manifiesto que Masarnau conocía y practicaba las obras de Chopin durante su estancia en París, deja patente que el compositor español participaba activamente en los círculos musicales más relevantes del momento. Santiago de Masarnau, que contaba con más de treinta años en esos momentos, ya era un pianista consolidado y tenía un prestigio notable. Por lo tanto, su relación con estos círculos musicales no era la de un mero estudiante que asistió como alumno de las grandes figuras pianísticas sino que se codeaba de igual a igual con otros músicos.

Quadrado, en su biografía sobre el pianista español, cita unas palabras del propio Masarnau que ilustran a la perfección las posibles experiencias que compartieron estos eruditos en la capital gala:

He visto hoy en el espacio de doce horas escribir a Rossini, conversar a Bellini, al Barón de Taylor con sus literatos, a Laplace pensando en su viaje alrededor del mundo, a Dumas llevado en triunfo por el éxito de su *Ángela*, a Pouillet, de ciencia tan luminosa como de expansivo carácter, a Alkan escribiendo y tocando su música, a Gomis lleno de esperanzas en el próximo estreno de su *Revenant*, y a Miró y a Esain quemados de emulación. ¿No se dirá, pues, con verdad que París da la fiebre, aunque sea un leño?¹³⁷

Tal y como señala María Nagore en su artículo sobre la correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau¹³⁸, el pianista español se trasladó al número 25 de la rue Saint Lazare, para posteriormente alojarse en el número 37. Este barrio de París, conocido como *Nouvelle Athènes* por la arquitectura neoclásica que predomina en sus calles, fue frecuentado por artistas como: Victor Hugo, Alexandre Dumas, Eugène Delacroix, George Sand, Chopin, etc. Este cambio de residencia es muy significativo para el caso que nos ocupa por la evidente proximidad con personajes pertenecientes al círculo chopiniano, incluso al propio Chopin.

Mientras que el pianista francés Charles-Valentin Alkan vivía en el número 40 de la misma rue Saint Lazare, frente a la estancia de Masarnau, la familia Viardot se trasladó al Square d'Orléans, por el que se debía acceder a través del número 36 de la rue Saint Lazare¹³⁹. En noviembre de 1842, dos años después de la llegada de Masarnau

¹³⁶ Ibid. 161.

¹³⁷ José María Quadrado, *Biografía de D. Santiago Masarnau* (Madrid: [s.e.], 1905), 89-90.

¹³⁸ Nagore Ferrer, «La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau...», 68.

¹³⁹ Ídem.

a este concurrido distrito, Chopin y George Sand consiguen dos lujosas estancias en la mencionada Square d'Orléans, gracias a la mediación de los Marliani.

La confluencia de tantos intelectuales y artistas de tan distinguida importancia para el movimiento romántico parisino propició el contacto directo entre ellos a través de reuniones y veladas. El crítico español Esperanza y Sola da cuenta de uno de estos posibles encuentros en el siguiente texto:

Corría el año 1838, y todas las noches reuníanse en París a comer, en el salón que al efecto tenían reservado en una modesta casa, tres personajes que, a juzgar por su aspecto, el menos avisado hubiera dicho que pertenecían a lo que un elocuente orador ha llamado «legión escogida que ocupa un rango ilustre en el gran ejército de los espíritus». No bien terminaban, si no el principal, seguramente el más vital asunto que allí los había congregado, encerrábanse a piedra y lodo, como si a conspirar fuesen; abrían un piano de Érard, y entregábanse por largas horas a la interpretación de los clásicos de la música, o bien al examen o estudio de composiciones que ellos mismos habían escrito y pensaban dar a la estampa. Rarísimos eran los privilegios a quienes alguna vez se franqueaba la entrada; pero en cambio, tan reducido público no podía ser más escogido, ni tampoco más severo. Cierta día, uno de los indicados personajes que, a juzgar por las patillas a la inglesa que adornaban su rostro, la ancha corbata blanca que rodeaba su cuello, y el todo, en fin, de su traje y apostura, más parecía nacido entre las tinieblas del Támesis que a orillas del manso y humilde Manzanares, había empezado a tocar un vals que horas antes acababa de escribir; otro, el más joven de los tres, abalanzóse al piano, rogó a aquél que lo repitiera y, por último, le dijo: «La primera parte me encanta, y es la mejor, por más que las otras también sean buenas; a mí se me ocurre otra manera de desarrollarlo: ¿Quieres dármele [*sic*] y que pase por mío?». Ningún inconveniente tuvo el interpelado, y la obra en cuestión es el Vals brillante, en La menor, op. 34 de Chopin, tan conocido en el mundo músico. Inútil es repetir quién fue el peticionario; el despojado era D. Santiago Masarnau, habilísimo pianista, y testigo mudo de la escena, Alkan, el más severo y concienzudo intérprete de las sonatas del gran Beethoven¹⁴⁰.

Gemma Salas Villar, en su artículo titulado «La relación de Santiago Masarnau y Frédéric Chopin a través del Vals en La menor Op. 34 n.º 2», examina estas líneas en las que el crítico español asegura que Masarnau y Chopin tuvieron un estrecho contacto. Analizando este testimonio, Salas Villar defiende la hipótesis de que en un encuentro propiciado por Alkan, Chopin podría haber tomado prestados motivos musicales de Masarnau para componer el *Vals Brillante op. 34 n.º 2*¹⁴¹. En nuestra opinión, la veracidad de este testimonio es bastante cuestionable. Si bien es cierto que es muy probable que se produjera un contacto directo entre estos compositores por la evidente proximidad de sus residencias, e incluso un posible préstamo de material musical, la anécdota del citado vals de Chopin parece responder a un relato de corte más romántico. A continuación mostraremos una serie de argumentos que se resumen en los siguientes

¹⁴⁰ José M^a Esperanza y Sola, «Santiago de Masarnau Fernández». *Treinta años de crítica musical*. (Madrid: Viuda e hijos de Tello, 1906), 453-457.

¹⁴¹ Cf. Salas Villar, «La relación de Santiago Masarnau y Frédéric Chopin...», 299-312.

puntos: la exaltación póstuma de los compositores al vincularlos estrechamente con un compositor ya consagrado a finales del siglo XIX como Chopin, la fecha de composición de la obra –anterior al posible encuentro– y la diferencia en cuanto al lenguaje compositivo de los dos autores.

Este no es el único caso en el que encontramos un testimonio que señala la amistad de Chopin con un compositor español sin presentar pruebas claras que sustenten tales afirmaciones, véase por ejemplo el que comentaremos en el punto siguiente sobre Guelbenzu. Como hemos advertido, estas manifestaciones aparecen en su mayoría en biografías póstumas que homenajean a los artistas tras su muerte. Al igual que hemos visto con Guelbenzu y Masarnau, tras la muerte de José Miró en 1878, en *La Ilustración Española y Americana* se señala que fue compañero y amigo de Hummel, Chopin, Bertini, Herz, Dolher y otros célebres pianistas¹⁴². Es probable que en estos escritos publicados en la prensa se tienda a adornar la realidad, teniendo en cuenta que enfatizar la amistad con el compositor polaco, personaje ya consagrado durante la segunda mitad del siglo XIX como uno de los mejores pianistas de la historia es un modo de aumentar el prestigio del músico honrado. Esta suerte de contactos e influencias directas hay que tomarlas con especial cuidado teniendo en cuenta la falta de rigor a la hora de elaborar este tipo de semblanzas. Según las investigaciones de Walter Aaron Clark¹⁴³, el propio Isaac Albéniz inventó un supuesto encuentro con Franz Liszt, el 18 de agosto de 1880, para mejorar su imagen como pianista.

Como pondremos de manifiesto en varios puntos de esta tesis, la figura de Chopin ha servido como argumento de autoridad para justificar la calidad de ciertos intérpretes, compositores, repertorios, etc. El pianista Alfred Cortot (1877-1962) se refiere a este aprovechamiento de la siguiente manera: «Mi generación ha conocido bastantes ejemplos de pianistas o de profesores que han hecho carrera, o han intentado hacerla, con el falaz pretexto de haber sido todos ellos “el último alumno de Chopin”»¹⁴⁴.

En este caso, Salas Villar confía a priori en las palabras de Esperanza y Sola por su evidente proximidad a Santiago de Masarnau. Según Salas Villar, el crítico de *La*

¹⁴² *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22-XII-1878, 3.

¹⁴³ Walter Aaron Clark, *Portrait of a Romantic* (Nueva York: Oxford University Press, 1999), 40-43.

¹⁴⁴ Cf. Alfred Cortot, *Aspectos de Chopin* (Madrid: Alianza Editorial, 1986), 29.

Ilustración Española y Americana fue «uno de sus íntimos amigos, albacea de su testamento, Secretario de las Conferencias de San Vicente de Paúl y a quién confió sus vivencias musicales en París y Londres»¹⁴⁵. A pesar de todo esto, creemos que el argumento de autoridad basado en que el crítico musical Esperanza y Sola conocía perfectamente la vida de Masarnau no es suficiente para sostener la hipótesis planteada por Salas Villar.

Además, como apunta María Nagore en su artículo «Chopin et l'Espagne: nouvelles perspectives»¹⁴⁶, el *Vals Brillante op. 34 n° 2* fue compuesto por Chopin en Viena en el año 1831 y según reza su primera edición, estaba dedicado a «Madame la Baronne C. d'Ivry». Por exigencias del editor fue publicado en 1838 junto con los otros dos vals que completan el opus 34 de manera simultánea tanto en París, Leipzig y Londres¹⁴⁷.

Durante sus estancias en París y Londres entre los años 1825 y 1829 Masarnau toma contacto con los repertorios europeos, compaginando su labor interpretativa con la composición de nuevas piezas. Si bien es cierto que Santiago de Masarnau cultiva géneros similares al repertorio chopiniano como los vals, nocturnos, baladas, etc.; la influencia del compositor polaco —no llegarían a coincidir hasta la década siguiente en París— no es determinante en la formación del estilo del compositor español. Según afirma María Nagore en su artículo «Chopin et l'Espagne: nouvelles perspectives», el contacto en Londres con Cramer, Clementi, Moscheles y Schlesinger, entre otros autores, produjo un impacto duradero en «sus preferencias musicales y su estilo de composición»¹⁴⁸.

Algunas de las piezas compuestas por Masarnau utilizan motivos similares a los utilizados por Chopin, sin embargo, el lenguaje compositivo del compositor español dista mucho de parecerse al de Chopin¹⁴⁹. Masarnau opta por seguir la línea intimista que se corresponde con una estética bastante cercana a la del compositor polaco. Al igual que hiciera Chopin, Masarnau otorga gran importancia a la melodía, practicando

¹⁴⁵ Ibid. 301.

¹⁴⁶ Nagore Ferrer, «Chopin et l'Espagne...», 3.

¹⁴⁷ Schlesinger fue el editor en París, Breitkopf & Härtel en Leipzig y Wessel & Co. En Londres.

¹⁴⁸ Nagore Ferrer, «Chopin et l'Espagne...», 1.

¹⁴⁹ María Nagore compara un motivo del *Prélude* n° 1 de los 3 *Morceaux expressifs op. 18* de Masarnau con una célula de la *Marcha fúnebre* de Chopin. Nagore Ferrer, «Chopin et l'Espagne...», 3.

un estilo en el que se le hace «cantar» al instrumento. En este ámbito destacan sobremanera las *Baladas sin palabras*¹⁵⁰, publicadas casi una década después del estreno de la *Primera Balada op. 23* de Chopin. Otra de las obras que podríamos citar es el *Nótturmo patético a cuatro manos The Spleen (La Melancolía) Op. 15*. Quadrado recoge en su biografía sobre Masarnau que José María Esperanza y Sola, íntimo amigo de Masarnau, afirma que esta obra fue interpretada con entusiasmo por Mendelssohn y era muy del gusto de Chopin¹⁵¹. Desconocemos si este otro testimonio indirecto informa de un hecho que realmente sucedió o sigue siendo una estrategia de propaganda que utiliza las figuras de Mendelssohn y Chopin como argumentos de autoridad para investir de calidad estética a las obras de Masarnau.

No obstante, como se ha podido comprobar a lo largo de este punto, podemos afirmar con rotundidad que algunos pianistas, sobre todo los que tuvieron la oportunidad de viajar a París para formarse, conocieron, apreciaron e incluso practicaron las obras de Chopin, siendo Santiago de Masarnau y Juan María Guelbenzu las figuras más destacadas. Estos y otros pianistas regresaron a España trayéndose consigo el repertorio chopiniano.

3.2. Juan María Guelbenzu

Juan María Guelbenzu, nacido en Pamplona en 1819, viaja a París entre 1842 y 1848 para formarse como pianista con Prudent, Zimmermann y Alkan. Si bien es cierto que pudo tener la oportunidad de escuchar a Chopin como indican algunos testimonios indirectos, hay que señalar que no se ha encontrado constancia documental que nos lleve a asegurar que existió una relación personal entre ellos. Esperanza y Sola afirma en enero de 1886 en *La Ilustración Española y Americana* que Guelbenzu mantuvo una «amistad íntima con Chopin, Alkan y el sabio Masarnau»¹⁵². Por su parte, Mariano Vázquez, en un artículo publicado en abril de 1892 en la *Ilustración Musical Hispano-*

¹⁵⁰ Las *Ballades sans paroles* op. 23, 24 y 25 fueron publicadas en 1845 por Richault. Salas Villar afirma que se trata del primer acercamiento de un compositor español al género de la balada. Salas Villar, «Santiago de Masarnau y la implantación...», 217.

¹⁵¹ Quadrado, Biografía de D. Santiago Masarnau..., 311-312.

¹⁵² J. M. Esperanza y Sola, «Guelbenzu», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30-I-1886.

*Americana*¹⁵³ y en su pequeña monografía dedicada a Guelbenzu¹⁵⁴, afirma que el compositor navarro tuvo ocasión de escuchar en repetidas ocasiones a Chopin y Liszt. Sin embargo, Eva García Fernández sostiene en su tesis doctoral sobre este compositor que debido a la escasa actividad pública de Chopin en esos años, si Guelbenzu llegó a escuchar a Chopin debió ser de forma excepcional¹⁵⁵. La hipótesis planteada por García Fernández alude únicamente a la posibilidad de escuchar a Chopin en un concierto público. Como es bien conocido, estos fueron muy reducidos, pero la autora de esta tesis no tiene en cuenta que lo más probable es que dicho contacto se hubiese producido de forma privada a través de las veladas celebradas en los salones. Guelbenzu llegó a alcanzar una notable fama como concertista durante su etapa en París. Esto le abrió la puerta a mantener contacto con los círculos culturales de la ciudad. Además hay que señalar que fue discípulo de importantes pianistas que frecuentaban el entorno chopiniano como Alkan y Zimmerman. En 1841 regresa a España al ser nombrado profesor de piano de la reina María Cristina. Tres años después participó en varios conciertos junto a Liszt durante la visita del virtuoso pianista a España.

En cuanto a su producción pianística podemos destacar que se adscribe a la línea intimista. Dentro de los géneros que cultiva podemos citar las romanzas sin palabras, las mazurcas, nocturnos, etc. Esta música tiene un marcado carácter expresivo que se aleja de los alardes virtuosos, siguiendo el camino marcado por sus maestros en la capital gala: Prudent, Zimmerman y Alkan¹⁵⁶. En la biografía de Guelbenzu escrita por Mariano Vázquez y publicada parcialmente en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, el autor lamenta la escasez de obras escritas por el navarro y alude a la importancia que le daba a la melodía y a la expresividad frente al virtuosismo vacío presente en otros pianistas. El autor de estas líneas hace alusión a la influencia del «bel canto» en la obra de Guelbenzu. Según Mariano Vázquez, el pianista navarro se afana en la búsqueda de un *legato cantabile* que imprima un sonido más expresivo al piano.

¹⁵³ «Su buena estrella le proporcionó la gran fortuna de oír repetidas veces a Chopin, el pianista genial y delicado de individualidad extraordinaria». Texto extraído de: Mariano Vázquez, «Juan Guelbenzu y Fernández», *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 15-IV-1892, 2.

¹⁵⁴ Mariano Vázquez Gómez, *D. Juan Guelbenzu y Fernández. Signatura*, (Madrid: M. GUEL BENZU/1590, BN.)

¹⁵⁵ Eva García Fernández, *Juan María Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical*, tesis doctoral inédita (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2010).

¹⁵⁶ Ramón Sobrino, Gemma Salas Villar, «Guelbenzu Fernández, Juan María», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 6 (Madrid: SGAE, 2002), 60.

Con Guelbenzu desapareció uno de los últimos pianistas de la escuela expresiva, que pudiéramos llamar del *bel canto*, de aquéllos que se cuidaban ante todo de la pureza del sonido, de la amplitud de la frase, de la imitación en lo posible de las inflexiones de la voz humana; de aquellos que se proponían ocultar la sequedad de la percusión, llegando a producir sonidos que parecen prolongarse, modificarse y hacerse sensibles, como si no existiese una fría máquina entre el alma del artista y los ecos que vibran en el aire¹⁵⁷.

A pesar de que el estilo expresivo y cantáble de la escritura para piano de Guelbenzu comparte algunos rasgos con la de Chopin creemos que el pianista polaco no sería el principal deudor de esta influencia. Más bien es probable que se corresponda con el estilo intimista cultivado también por sus maestros en París, citados anteriormente.

¹⁵⁷ Mariano Vázquez «Juan Guelbenzu y Fernández», *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 15-IV-1892, 2.

CAPÍTULO II. CHOPIN Y EL SALÓN ROMÁNTICO ESPAÑOL

1. El «refugio del buen gusto»

Puesto que la breve estancia de Chopin en España no tuvo ninguna influencia notable en los músicos que vivían en España, la introducción de su música en este país viene determinada por el contacto de algunos compositores y pianistas españoles con las tendencias musicales cultivadas fuera de la Península y el comercio musical, sobre todo con Francia. Como se plantea a lo largo de este punto, la introducción de la música de este compositor en España se produce de manera simultánea a la de otros países de su entorno. Sin embargo, este primer contacto se caracterizaría por ser bastante discreto. La música de Chopin no estaría presente en los repertorios de conciertos públicos de la primera mitad del siglo XIX, viéndose cultivada en espacios muy restringidos por un reducido círculo formado principalmente por pianistas e intelectuales.

Al igual que en otros países¹⁵⁸, los datos que encontramos en la prensa española acerca de las interpretaciones de la música de Chopin durante su vida son muy escasos, debido al carácter privado de las reuniones donde suponemos que se tocaban sus composiciones¹⁵⁹. Sin embargo, esto no supone que no se hubieran interpretado composiciones del pianista polaco a nivel privado, siendo probable que algunas de sus obras fueran interpretadas en conciertos y veladas de salón. El desarrollo del salón musical a partir de la década de los años treinta va a ir de la mano de la apertura económica y política, el ascenso de la burguesía y una mayor comunicación entre países¹⁶⁰. Si bien es cierto que el repertorio dominante en estos años se circunscribe a la ópera italiana, presente en las arias y dúos más famosos, la canción española y en lo que se refiere a la música para piano, la profusa aparición de fantasías para piano de los temas operísticos de moda¹⁶¹; tuvieron lugar durante estos años una serie de veladas de carácter elitista en las que la música del compositor polaco pudo tener cabida. La

¹⁵⁸ Cf. Chechlínska, «Chopin reception in nineteenth-century...», 207.

¹⁵⁹ Durante estos años hemos encontrado únicamente dos referencias a conciertos con obras de Chopin: el que Liszt lleva a cabo en 1844 en Madrid, que analizaremos más adelante, y la *polaca* que el violonchelista Lütgen interpreta en Madrid en 1848 (*El Popular*, 22-XI-1848, 4).

¹⁶⁰ Celsa Alonso González, «Los salones: un espacio musical para la España del XIX», *Anuario Musical*, vol. 48 (1993), 178.

¹⁶¹ Ibid. 185-186.

asistencia de un público especializado pudo favorecer que los repertorios dispuestos en estas sesiones no tuvieran que seguir los gustos musicales más demandados.

Dos de los personajes más destacados a la hora de tratar la organización de estas sesiones privadas fueron Santiago de Masarnau y Juan María Guelbenzu. Frecuentemente se reunían en sus propias casas rememorando las *soirées* parisinas. Santiago de Masarnau celebraba todos los domingos estas sesiones en los salones de su casa, situada en el número 39 de la calle Hortaleza de Madrid. Estos conciertos se celebraron en los años 1835 y 1836. Al ingresar en las Conferencias de San Vicente de Paúl traslada estas reuniones a su «celda del colegio». Juan María Guelbenzu hace lo propio por su parte en su casa de la plazuela de las Descalzas¹⁶². El propio Quadrado menciona que «en estas reuniones se pudieron escuchar tanto obras antiguas o modernas, del género alemán como del italiano»¹⁶³. A través de la prensa hemos podido rescatar algunas citas en las que se demuestra su interés por transmitir el repertorio instrumental de ciertos autores europeos, prácticamente desconocidos para la mayoría del público, y dar a conocer a jóvenes instrumentistas nacionales y extranjeros. Por ejemplo, el joven pianista Codine y el violinista Rémy, alumno de Baillot en el Conservatorio de París, fueron presentados en la velada que tuvo lugar en la casa de Guelbenzu el 5 de octubre de 1847¹⁶⁴.

Esperanza y Sola dedica uno de sus artículos escritos en *La Ilustración Española y Americana* a la figura de Juan María Guelbenzu. En estas líneas, publicadas en enero de 1886, nos describe este tipo de reuniones tan selectas, denominadas «refugio del buen gusto», que serían el germen de la Sociedad de Cuartetos:

Nada de extraño tiene, pues, que los dos maestros se encerraran, como si a conspirar fuesen [se refiere a Guelbenzu y Masarnau], y que, andado el tiempo, Guelbenzu comenzase a reunir en su casa, las tardes de los domingos de invierno, un corto y escogido número de amigos, para hacerles oír, ya interpretadas por él, ya por otros hábiles artistas, las sonatas y los cuartetos de los grandes maestros, mereciendo se denominase *refugio del buen gusto* el salón de la casa de la plazuela de las Descalzas, donde aquellas memorables sesiones tenían lugar. [...] para el resto de las gentes, aún las que se daban aires de entendidas en la música, los nombres de aquellos genios del arte, y no digamos sus obras,

¹⁶² Gemma Salas Villar, «La recepción del Romanticismo en el piano de Santiago de Masarnau», en Luisa Morales y Walter A. Clark, eds., *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz* (Almería: Asociación Cultural Leal, 2010), 32.

¹⁶³ Quadrado, *Biografía de D. Santiago Masarnau...*, 96.

¹⁶⁴ *El Clamor Público*, 10-X-1847, 3.

eran punto menos que desconocidos, y, seguramente, acogidos con prevención. Lo que entonces prevalecía y reinaba en primera línea era la música italiana [...] ¹⁶⁵.

La idea romántica de «refugio» estuvo presente durante las décadas de 1830 y 1840 en los escritos de algunos pensadores utópicos que expresaron sus opiniones acerca de cómo deberían ser las comunidades musicales ¹⁶⁶. Tanto el idealismo musical alemán como otras corrientes de pensamiento provenientes de Inglaterra ¹⁶⁷ proponían alcanzar el conocimiento y cultivar un gusto elevado que sólo se podía dar en una esfera social reducida. La autoridad concedida a los repertorios escogidos para estas sesiones se vería reforzada a la postre al incluirlos también en las programaciones de instituciones como la Sociedad de Cuartetos o la Sociedad de Conciertos, ambas instituciones fundadas en la década de los años 60.

No se han encontrado datos suficientes sobre los repertorios específicos que se interpretaban en estas sesiones, pero podemos resaltar la velada que tuvo lugar en 1853 en casa de Guelbenzu. En esta ocasión, el protagonista fue el pianista y compositor Alejandro Esain ¹⁶⁸, quien interpretó obras de Chopin junto a otras compuestas por él mismo ¹⁶⁹. La aparición de Esain es la primera referencia encontrada hasta el momento a una interpretación de una obra para piano de Chopin en España después de la gira ofrecida por Liszt en 1844, siendo también la primera referida a un pianista español – aunque hay que señalar que vivía en Inglaterra – como intérprete de este repertorio en España antes de los años sesenta. Si bien es cierto que este anuncio aparece publicado en 1853, parece lógico pensar que otras interpretaciones similares se hubiesen podido dar con anterioridad. Llama la atención lo tardío de la fecha, comparándolo por ejemplo con la primera aparición en la prensa de una interpretación de una obra de Chopin en

¹⁶⁵ José María Esperanza y Sola: «Guelbenzu...

¹⁶⁶ Según William Weber, los textos más representativos son: *Philosophy of Music* (1835) de Giuseppe Mazzini, los textos de Héc tor Berlioz sobre la comunidad musical denominada «Eufonía» y otras publicaciones de Schumann y Wagner. Cf. William Weber, *La gran transformación en el gusto musical: La programación de conciertos de Haydn a Brahms* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011), 127-128.

¹⁶⁷ William Crotch, *Substance of Several Courses of Lectures on Music* (Londres: Long-man, 1831); Howard Irving, «Crotch's 1818 Lectures» en *Ancients and Moderns. William Crotch and the Development of Classical Music* (Aldershot: Ashgate, 1999), 223, citados en William Weber, *La gran transformación en el gusto musical...*, 128-129.

¹⁶⁸ Alejandro Esain fue un pianista pamplonés que se trasladó a Inglaterra en los años veinte, donde desarrolló su carrera como pianista y compositor hasta su muerte. No conocemos mucho sobre él y merecería un estudio en profundidad.

¹⁶⁹ *La España*, 28-VII-1853, 3.

una fiesta privada en la ciudad de Nueva York, que data de octubre de 1839¹⁷⁰. Sin embargo, esto podría deberse al carácter privado de estas reuniones, de las que no solían trascender los repertorios interpretados.

Debemos tener en cuenta que algunos de los pianistas que tuvieron la oportunidad de formarse en Francia como Guelbenzu y Masarnau, que regresaron a España en 1841 y 1843 respectivamente, ya conocían el repertorio chopiniano y cultivaron la música del compositor polaco a lo largo de su vida¹⁷¹. A falta de pruebas documentales que arrojen luz sobre los repertorios concretos que se ejecutaban en esas veladas, defendemos la hipótesis de que el repertorio chopiniano se pudo escuchar en España en la década de 1840, por lo tanto en fechas no más tardías que en otros países en los que Chopin tampoco había ofrecido conciertos.

A estos conciertos no sólo acudían músicos, sino que también participaban personajes destacados de la cultura y la sociedad madrileña. Los compositores y amigos que asistían podían escuchar obras prácticamente desconocidas para el resto de la sociedad. Es difícil determinar las influencias que estas sesiones pudieron tener en los pianistas y compositores que disfrutaron de estas veladas ya que no existe una relación que nos indique quiénes y en qué momento estuvieron presentes. Sin embargo, al analizar las obras de algunos compositores que, por su cercanía con los organizadores de estas sesiones, pudieron ser partícipes de las mismas, encontramos algunos aspectos relevantes para el estudio de la recepción de la música de Chopin.

El pianista y compositor Francisco González de la Riva Mallo, marqués de Villa Alcázar (1816-1876), en una de sus estancias en Madrid hacia 1837 hizo amistad con Masarnau, quien le facilitó el acceso a nuevos repertorios¹⁷². Es muy probable que el joven pianista disfrutase de alguna de estas veladas privadas en las que se daban a conocer los principales compositores europeos. Estas audiciones privadas le pudieron descubrir nuevos repertorios y compositores desconocidos, sin embargo, tampoco

¹⁷⁰ Rosenblum, «A composer know here...», 314.

¹⁷¹ En un texto escrito años después de la muerte de Guelbenzu se dice que: «Su buena estrella le proporcionó la gran fortuna de oír repetidas veces a Chopin, el pianista genial y delicado de individualidad extraordinaria [...]. De aquí que Guelbenzu se dedicó casi exclusivamente a los autores clásicos, ocupando sus horas de estudio con Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Chopin y algunos otros de la buena raza, [...]». Texto extraído de: Mariano Vázquez, «Juan Guelbenzu y Fernández», *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 15-IV-1892, 2.

¹⁷² Ramón Sobrino: «González de la Riva Mallo, Francisco», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 3. Madrid: SGAE, 2002, 761.

hemos encontrado rasgos claros de su influencia en sus composiciones. Entre sus obras destaca la música de salón y cultiva géneros como el de la mazurca, el vals, las polcas, etc. Algunas de estas obras se pueden localizar en el archivo personal de Francisco González de la Riva, fondo custodiado en la Biblioteca Nacional de España. Aunque estamos ante un compositor que debido a su posición social y económica no se dedicaba profesionalmente a la música, algunas de sus obras fueron editadas en Madrid y por la casa Meissonier de París.

Si nos detenemos por ejemplo a analizar la *Polka op. 7* publicada hacia 1861 veremos que nos encontramos ante una pieza de salón que poco tiene que ver con la música de Chopin. La textura de melodía acompañada es la escogida para toda la composición. La sencillez también está presente en la forma (A-B-A) y en los recursos armónicos que van desde la tonalidad principal de La bemol mayor pasando por Re bemol mayor en el trío central.



Ilustración 1: *Polka, op. 7* de Francisco González de la Riva

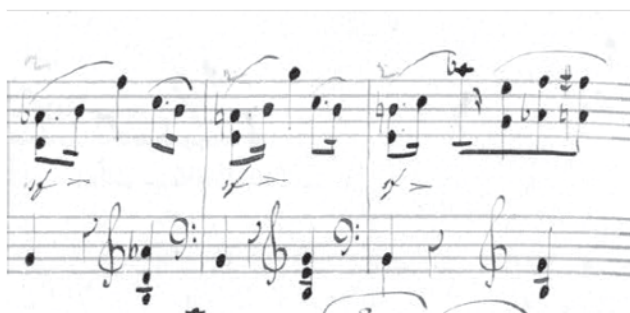
Dentro de su producción nos llama la atención la *Mazurka, Imitation de Chopin*¹⁷³, obra inédita compuesta en sol menor que se encuentra encuadernada junto a otras obras del mismo autor. A simple vista se pueden detectar rasgos típicos que refrendan la imitación a la que hace alusión el título. La textura que predomina es a tres partes, divididas en melodía, acompañamiento y bajo. Sin embargo, la textura cambia en

¹⁷³ Esta obra la encontramos en la Biblioteca Nacional de España con la signatura M.GLEZRIVA/11(16). Se encuentra encuadernada junto a 42 obras más, todas ellas son manuscritos inéditos.

el tema «c», donde la melodía se desdobra en intervalos de sexta acompañada por una sola línea del bajo. La estructura tripartita (A-B-A') de esta composición es similar a la utilizada por Chopin en muchas de sus mazurcas. Esta clásica distribución finaliza con una coda tal y como podemos observar en el siguiente esquema:

Sección A	Sección B	Sección A'	Coda
Sol m-Si bemol M a ₁ -a ₂ (4+4 cc.)	Si bemol M b ₁ -b ₂ -c ₁ -c ₁ '-b ₁ '-b ₂ (4+4+4+4+4+4 cc.)	Sol m-Sol M a ₁ -a ₂ '-a ₁ '-a ₂ ' (4+4+4+4 cc.)	Sol M (4 cc.)

La regularidad melódica es una constante en toda la obra, dividiendo los temas – cada uno de ocho compases– en antecedente y consecuente. La célula rítmica de corchea con puntillo y semicorchea aparece de manera reiterada a lo largo de toda la composición, recordando a ciertas mazurcas del compositor polaco como la op. 17 n° 3. Cabe puntualizar también el uso de los recursos tímbricos y la cuidada utilización de las anotaciones dinámicas.



Ejemplo 9: *Mazurka, Imitation de Chopin* de Francisco González de la Riva (cc. 25-27)



Ejemplo 10: *Mazurca op. 17 n° 3* de Chopin (cc. 17-18)

Si bien es verdad que esta pieza toma algunos elementos constructivos de las mazurcas de Chopin, como acabamos de ver en los párrafos anteriores, lo cierto es que la factura compositiva de González de la Riva dista mucho de la utilizada por Chopin.

Aunque hay un esfuerzo por imitar el estilo compositivo del pianista polaco, el tratamiento melódico y los recursos expresivos utilizados en esta obra no alcanzan el singular y complejo estilo que caracterizan las piezas del repertorio chopiniano. Por lo tanto, aunque es evidente que el compositor de esta obra conocía las composiciones de Chopin, creemos que esta partitura responde a un ejercicio de estudio compositivo de carácter aislado o a un pequeño homenaje a la figura del compositor polaco.



Ilustración 2: *Mazurka, Imitation de Chopin* de Francisco González de la Riva

Otro de los pianistas que tuvo contacto con estos círculos musicales de carácter elitista fue Martín Sánchez Allú. El compositor de origen salmantino se relaciona con el entorno musical madrileño compartiendo experiencias con Juan María Guelbenzu, Santiago de Masarnau, Marcial del Adalid, etc. Según un texto publicado en *La España* por Velaz de Medrano en abril de 1849, estas influencias recibidas se plasmarían en sus composiciones: «Vemos con mucho gusto que el ejemplo dado por Guelbenzu encuentra imitadores, y si otros compositores siguen el mismo camino, antes de poco se palparán los buenos resultados: recomendamos a los verdaderos pianistas dichos *nocturnos* y *melodías* del señor Allú»¹⁷⁴. Aunque Allú sigue la línea intimista defendida por Masarnau y analizada en el capítulo VII de esta tesis, no hemos encontrado ninguna pieza que nos haga pensar en una posible influencia chopiniana en su producción. Más bien podemos apuntar que el estilo compositivo de Allú se acerca más a las *Romanzas*

¹⁷⁴ *La España*, 17-IV-1849.

sin palabras de Mendelssohn que a las composiciones de Chopin, tal y como podemos observar por ejemplo en el nocturno titulado *La Esperanza*.



Ejemplo 11: *La Esperanza*, nocturno de Martín Sánchez Allú (cc. 26-33)

Juan María Guelbenzu también mantuvo una estrecha relación de amistad con el pianista y compositor gallego Marcial del Adalid. En su juventud se trasladó a Londres donde se formaría bajo la tutela de Ignaz Moscheles. Parecer ser que tuvo deseos de recibir clases de Chopin pero éstas nunca se produjeron¹⁷⁵. A pesar de las muchas especulaciones a lo largo de la historia sobre el vínculo con el pianista polaco, no existe constancia documental que demuestre que hubiesen tenido algún contacto. Sin embargo, lo cierto es que Adalid profesaba una gran admiración hacia él. Prueba de ello es la composición de la *Improvisación fantástica op. 17*, escrita tras la muerte de Chopin. La edición de Casimiro Martín reza lo siguiente: «Homenaje a la memoria de F. Chopin». En los fondos del propio Guelbenzu, custodiados en la Biblioteca Nacional de España, se encuentra un ejemplar de esta obra [ilustración 3], dedicada por el autor al compositor navarro¹⁷⁶.

Esta obra está dividida en tres partes (A-B-A). Comienza con un *Moderatto* [*sic*] *molto* en el que predomina un canto melódico en la mano derecha que pretende imitar la intención del estilo chopiniano por seguir los pasos del *bel canto* italiano. La expresiva

¹⁷⁵ Margarita Soto Viso, Xoán M. Carreira, «Adalid Gurrea, Marcial del», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 1 (Madrid: SGAE, 2002), 60.

¹⁷⁶ La dedicatoria manuscrita en la parte superior derecha reza lo siguiente: «A J.M. Guelbenzu, Adalid». BNE M.GUELZENZU/791.

línea superior se coloca sobre un continuo acompañamiento que repite la figuración de dos semicorcheas y negra. Esta primera sección recuerda a los nocturnos del compositor polaco por su belleza lírica, iniciando la melodía con un salto de sexta mayor que se asemeja al característico inicio del conocido *Nocturno op. 9 n° 2* de Chopin. Esta primera sección A se divide a su vez en otras tres partes (a₁-a₂-a₁') de ocho compases cada una, finalizando con una pequeña coda.

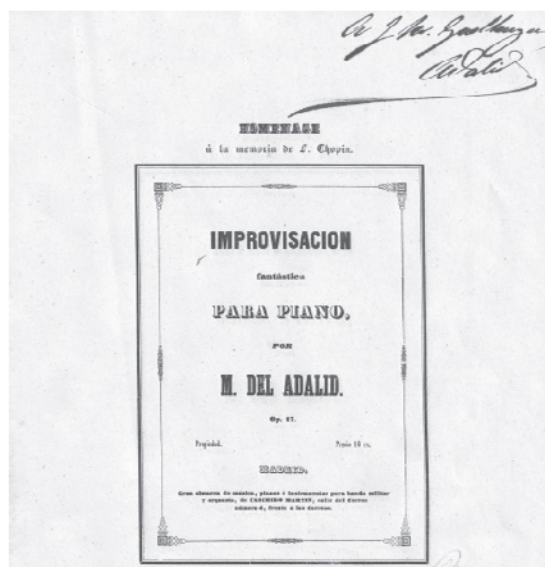


Ilustración 3: Portada de la *Improvisación fantástica op. 17* con la dedicatoria a Guelbenzu en la parte superior derecha

La obra prosigue con un *intermezzo* en tempo *Vivace scherzoso* que podría asemejarse a uno de los estudios de Chopin para trabajar las notas dobles de la mano derecha. En concreto, la utilización de semicorcheas en intervalos de sextas y terceras es bastante similar a la propuesta que presenta Chopin en el *Estudio op. 10 n° 7*. Esta sección presenta tres partes que se suceden, repitiéndose la primera de ellas al final para dar paso a un puente que conduce a la recapitulación de la sección A. A diferencia del inicio de la pieza, la construcción del acompañamiento de la mano izquierda se basa en motivos de semicorcheas con la indicación *molto legato* [sic] e *mormurando* [sic]. La obra termina con una pequeña coda que culmina con un motivo descendente que conduce a tres acordes de Sol bemol menor.



Ejemplo 12: *Estudio op. 10 n° 7* de Chopin (c. 1)



Ejemplo 13: *Improvisación fantástica op. 17* de Marcial del Adalid (cc. 39-40)

Tras haber analizado las obras para piano de los autores expuestos anteriormente creemos que aunque la música de Chopin está presente en ellos como un referente compositivo no podemos advertir una influencia directa en sus obras. Más bien creemos que se debe a la corriente estilística ligada a la composición intimista para piano cultivada durante estos años en el ámbito internacional. Estos compositores, además de la textura expresiva del nocturno, se ven atraídos por otros géneros como las baladas, polonesas, etc. Esto puede llevar a equivocación si los identificamos únicamente con Chopin. Sin embargo, estos y otros géneros, como es el caso de las romanzas sin palabras, son habituales en este tipo de repertorio. Por lo tanto podemos señalar que Chopin, al igual que Mendelssohn y otros compositores, serían referentes internacionales de este estilo sin que eso significara una influencia directa en el estilo compositivo español. No obstante, es importante indicar que Chopin fue un espejo en el que ciertos compositores españoles de música para piano se miraron, venerándolo e intentando imitar su estilo.

2. El salón burgués

El auge del comercio musical en torno a mediados de siglo se tradujo en que la música, sobre todo la de piano, llegó cada vez a un público más numeroso. Los avances tecnológicos en la construcción de pianos y la gran cantidad de ediciones musicales que estaban al alcance de los aficionados favorecieron una mayor democratización en el ámbito del salón burgués. Estas reuniones podían tener como objetivo conmemorar o celebrar algún acontecimiento familiar¹⁷⁷ o social, homenajes a personajes ilustres o únicamente el disfrute personal. Son frecuentes las veladas literario-musicales, donde la música compartía el protagonismo con poesías u obras de teatro¹⁷⁸. Las reuniones burguesas en las que la música está presente pueden gozar de un gran nivel musical o simplemente ser un desfile de aficionados con pocas pretensiones artísticas.

Mientras que la discreta recepción de los repertorios interpretados en los espacios denominados en el punto anterior como «refugio del buen gusto» respondía al elitismo estético predominante en esas sesiones, la privacidad y el carácter elitista del salón burgués radicaba en aspectos sociales que nada tenían que ver con los selectos repertorios escogidos en casa de Masarnau, Guelbenzu u otros compositores. De este modo, los repertorios de moda iban a tener un mayor peso en estas sesiones. Aunque la música pudiera ser tratada como un adorno en las casas de las personas más pudientes, algunas familias se afanan por organizar veladas de calidad. Como ejemplo podemos citar uno de los conciertos matinales que la baronesa de Hortega ofrecía todos los lunes en su casa. En esta ocasión, según la reseña publicada en febrero de 1862 por *La Época*, se pudieron escuchar las siguientes obras:

Sinfonía de la ópera *Azemma di Granata*, a dos pianos y ocho manos, ejecutada por la señora baronesa de Hortega, por las señoritas doña María Biarrote, doña Laura Orfila y el barón Stael.

Sinfonía del *Guillermo Tell*, ejecutada por los mismos.

Sinfonía de *Zampa*, ejecutada también por los mismos.

Dúo di Camera del maestro Campana, cantado por la señora baronesa de Hortega y el señor Inzenzga.

Impromptu de Chopin; ejecutado por la señorita doña María Martín.

¹⁷⁷ *La Nueva Iberia* anuncia la celebración del nacimiento y el bautizo de la hija de Ricardo Muñiz. Para tal acontecimiento se organizó una función musical en la que el señor Lecuona tomó parte interpretando un nocturno para piano de Chopin (*La Nueva Iberia*, Madrid, 29-IV-1868, 3).

¹⁷⁸ Cf. Alonso, «Salón...», 606-609.

Dúo de *La Traviata*, por la señora de Lujan y el Sr. Olivares.

La prise du voils et La Montagnarde, ejecutadas en el armonicorde por la señorita doña María Biarrote.

Dúo del *Elixir d'amore*, por la señora baronesa de Horteiga y el Sr. Cotogni.

Plegaria a la Virgen, del maestro Inzenga, cantada por la señora baronesa de Horteiga y coro, con acompañamiento de armonicorde.

Canciones francesas, por Mr. Lablache¹⁷⁹.

En cuanto al autor que nos ocupa en este estudio hay que decir que hemos encontrado muy pocos ejemplos de sus obras en estos espacios. Al igual que ocurría anteriormente, tenemos que referirnos nuevamente a las dificultades para encontrar fuentes que arrojen luz sobre los repertorios interpretados en el salón de la segunda mitad del siglo en contraposición al amplio abanico de fuentes a las que hemos tenido acceso para analizar los conciertos públicos. En el ejemplo anterior se puede observar claramente el predominio del repertorio operístico y vocal en el que se abre paso un breve *Impromptu* de Chopin, curiosamente la única pieza de todo el concierto que se aleja del ámbito operístico. Aunque los conciertos con obras de Chopin sean muy escasos, la tendencia inicial a lo largo de las décadas de 1860 y 1870 es la de ofrecer una o dos obras de Chopin combinándolas con las de otros autores¹⁸⁰.

Las obras para piano y para piano y canto serían el repertorio habitual de estos conciertos domésticos, dejando en un segundo plano los cuartetos de cuerda y otros tipos de música de cámara, que no llegaría a consolidarse entre los aficionados¹⁸¹. El repertorio chopiniano en estos casos no se limitaba a las obras para piano –generalmente piezas de pequeño formato– sino que encontramos ejemplos de obras para canto y piano. Muestra de ello es la referencia que hace *La Correspondencia de España* en febrero de 1862, al referirse a una velada en casa de los Sres. De Soler:

La reunión con que obsequiaron anteanoche a sus amigos los Sres. De Soler, estuvo brillantísima y en extremo concurrida. A las once de la noche empezó el concierto, en el que lucieron sus facultades artísticas las señoritas de Nueros y Güel, y los señores Compta, Manini, Lagaillarde, Sos y alguno más que no recordamos, ejecutando con admirable maestría piezas de piano y canto de Chopin, *La Traviata*, *Favorita*, *I Puritani*, *Jerusalem*, etc.¹⁸².

No tenemos constancia de qué obras de Chopin se interpretaron concretamente en esta reunión. Puede que se trate de las mazurcas transcritas para voz y piano por la

¹⁷⁹ *La Época*, Madrid, 24-II-1862, 3.

¹⁸⁰ Ver la tabla 3 presentada en el Capítulo V.

¹⁸¹ Alonso, «Salón...», 606-609.

¹⁸² *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-II-1862, 1.

mezzosoprano Pauline Viardot. Una edición francesa de esta partitura que contiene una selección de seis mazurcas con textos de Louis Pomey, publicada hacia 1864 por E. Gérard & Cie se puede encontrar en el archivo personal del pianista Juan María Guelbenzu, custodiado en la Biblioteca Nacional de España¹⁸³.



Ilustración 4: *Mazourkes de F. Chopin avec paroles de Louis Pomey, arrangées pour la voix par Mme. Pauline Viardot*

En las siguientes citas se puede comprobar el carácter diletante que predominaba en estas reuniones privadas. En la primera, publicada en 1879 en *La Época*, observamos la gran heterogeneidad de actividades artísticas que allí se practicaban. Según esta crónica, «entre composición y composición, después de la lectura de un drama o de una comedia, suele sentarse alguna linda artista al piano y ejecutar cualquier fantasía de Herz o de Chopin; la dueña de la casa no se niega tampoco a dejar admirar su gusto y su habilidad en el órgano»¹⁸⁴. La heterogeneidad propia de los conciertos misceláneos llevados a cabo en los salones propicia la entrada del repertorio chopiniano, limitándolo en autoridad. Por tanto, la recepción que adquiere estas piezas en el contexto del salón burgués de la segunda mitad del siglo XIX, más cercana a la moda y al mero entretenimiento es opuesta a la autoridad estética por la que se cultiva en los ámbitos privados descritos al inicio de este capítulo. Según Celsa Alonso, estas composiciones,

¹⁸³ BNE M.GUEL BENZU/144.

¹⁸⁴ *La Época*, Madrid, 9-X-1879, 1.

llevadas a cabo muchas veces por aficionados, buscan el lucimiento del intérprete sin disimular una falta apreciable de calidad¹⁸⁵. Si repasamos la prensa de las décadas de 1860 y 1870 encontraremos frecuentes alusiones a esta cuestión, como la siguiente cita, publicada en el *Eco de Europa* para presentar una serie de tres mazurcas compuestas por Apolinar Brull, y en la que podemos comprobar la crítica hacia las modas imperantes en los salones de la burguesía:

El Sr. Brull puede tener la completa seguridad de que con obras del género y condiciones de las que motivan estos renglones, no conseguirá popularidad, ni aun la justa recompensa de su trabajo, pues desgraciadamente en nuestro país se aprende el piano por seguir el camino que la moda indica, y ésta tiene el raro y desconsolador capricho de favorecer y apadrinar una serie interminable de trasnochadas melodías, habaneras de ridícula languidez, polkas vulgares, usurpadoras entre sí, y alguna que otra tanda de walses de más pretensiones que mérito¹⁸⁶.

Si seguimos leyendo este mismo artículo veremos cómo se utiliza este discurso basado en la exclusividad y la calidad apreciada por unos pocos para revestir de autoridad a las composiciones presentadas por Apolinar Brull. Las páginas del *Eco de Europa* describen esta serie de tres mazurcas, publicadas por el editor Pablo Martín y dedicadas a su maestro Eduardo Compta, de la siguiente manera: «La primera, *Esperanza*, por su severidad, por sus giros armónico, llenos de novedad, y al mismo tiempo por su sencillez melódica, recuerda las mejores obras de este género del gran Chopin; *Coqueta* es un modelo de gracia y facilidad, y el *Laúd* es una especie de *dolora* de una melancolía y delicadeza llenas de carácter y ternura»¹⁸⁷. Tratándose de tres mazurcas, la comparación con el insigne Chopin resulta fácil a la hora de elaborar una estrategia de comercialización. Sin embargo, tras haber analizado estas obras podemos concluir que no tienen rasgos apreciables de una influencia chopiniana en su composición. Por lo tanto se trata nuevamente de la utilización de la imagen de Chopin para proyectar un halo de calidad y desmarcarlo del tan criticado repertorio de salón.

La Correspondencia de España publica en 1884 este otro fragmento en el que se demuestra nuevamente el rol socializador que tienen estas veladas. En esta ocasión el conde de San Rafael, Ferraz o Esperanza, aludidos como «nuestros artistas de salón» son los que «vencidos por los ruegos de alguna admiradora, se sientan al piano y

¹⁸⁵ Alonso, «Los salones...», 168.

¹⁸⁶ *Eco de Europa*, Madrid, 20-2-1877, 10.

¹⁸⁷ Ídem.

ejecutan una sonata o una fantasía de Chopin o de Schubert»¹⁸⁸, para que finalmente un poeta lea una serie de versos como culminación de la noche.

El aumento y desarrollo de la burguesía influye en la proliferación de veladas musicales y el incremento en la demanda de piezas destinadas al salón, siendo las más solicitadas las de canto y piano o para piano solo¹⁸⁹. Los jóvenes pianistas que inician su andadura con el teclado y los aficionados que no alcanzan un nivel de destreza suficiente no renuncian a interpretar las obras de los grandes compositores para piano. Tanto en la prensa como en los fondos de la Biblioteca Nacional de España¹⁹⁰ se encuentran ejemplos de ediciones facilitadas¹⁹¹ de origen francés de la música de Chopin. Esta práctica se generalizó con el desarrollo del comercio musical en España que importaba del país vecino, como afirma Nagore, «arreglos para pianoforte de las óperas de moda, walses, tandas de rigodones»¹⁹². Además, siguiendo la costumbre existente en los salones decimonónicos de interpretar a cuatro manos, aparecen arreglos de estas características o para otros instrumentos ligados al salón como arpas o armonios. En concreto, dentro de las partituras de este tipo anunciadas y publicadas durante estos años destacan los valeses y los arreglos de la *Marcha fúnebre*. Esto se debe sin duda a que esta pieza se convirtió en una de las melodías más conocidas del repertorio chopiniano. A esto hay que añadir el gusto por el tratamiento melódico que Chopin desarrolla en sus composiciones y los ritmos vinculados a la música de salón.

¹⁸⁸ *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-I-1884, 2.

¹⁸⁹ Alonso, «Los salones...», 192.

¹⁹⁰ Cf. *Vals brillante*, en *Mi bemol mayor op.18* (BNE MP/4024/3); *Marcha fúnebre* (BNE MP/4024/4); *Vals op.34 n.º2*, en *la menor* (BNE MP/3951/15).

¹⁹¹ Tanto para adultos como para los nuevos discípulos que se inician en las primeras clases de piano. *Los clásicos de la infancia* es una colección de obras simplificadas arregladas por W. Lenz que se podía encontrar en los almacenes de música (*Crónica de la Música*, 2-XII, 1880, 8.).

¹⁹² Nagore Ferrer, «El lenguaje pianístico de los...», 664.



Ilustración 5: Adaptación facilitada por Georges Micheuz del *Vals op. 34 n° 2 en la menor* de Chopin, editado en París por Alphonse Leduc en 1869

En estas reuniones no solo formaban parte diletantes sino que se solía invitar a algún profesor de música. Los personajes más influyentes del país podrían contar incluso con la participación de virtuosos de renombre internacional. Este es el caso del concierto con el que Mr. Cambon y su esposa obsequiaron en 1889 a sus invitados después de una comida¹⁹³. La estrella principal de la actuación fue Francis Planté. Aprovechando su estancia en Madrid para ofrecer entre otros, un concierto en el Salón Romero, participaría de la vida social de la capital, relacionándose con otros músicos y aficionados. En concreto, en esta actuación compartiría escenario con el violinista Enrique Fernández Arbós y el violonchelista Agustín Rubio. El diario *La Época* deja constancia del éxito de esta velada, exaltando el papel de la música en los salones:

En el hotel de la calle de Olózaga, una vez terminada la comida, Mr. Cambon y su esposa obsequiaron a sus convidados, [...], con un brillante concierto.

[...] En el gran trío de Mendelssohn, aquel artista de las supremas elegancias musicales, cuyas obras llevan el sello de la distinción suma y el amor a la forma irreprochable, y cuyos motivos aparecen a menudo envueltos en nieblas de melancólico encanto; en dos Estudios y un Nocturno de Chopin; en las romanzas sin palabras del gran compositor hamburgués ya citado, principalmente, los artistas, según frase vulgar, se excedieron a sí mismo, obteniendo grandes y ruidosos aplausos.

Eran ya las dos de la madrugada y aún seguía el público oyéndoles con el silencio más profundo y respetuoso.

Decididamente la música está de moda en nuestros salones. Al concierto, en que nos acabamos de ocupar, sigue el que esta noche se celebra en el palacio de los Marqueses de Sierra Bullones y en el que Gayarre dejará oír su magnífica voz¹⁹⁴.

¹⁹³ El diplomático Paul Cambon fue embajador francés en Madrid durante los años 1886-1892.

¹⁹⁴ *La Época*, 12-V-1889, 1.

Estos conciertos de carácter vocal e instrumental se dieron durante todo el siglo. Como podemos ver en el siguiente ejemplo, la soprano polaca Marcella Sembrich interpretó la *Mazurca op. 50 n.º 2 en La bemol mayor*, titulada *Seinze ans*, arreglada por Pauline Viardot, en el Palacio Real. En este concierto ofrecido en 1890, además de obras operísticas se ofrecen otras que propician el lucimiento del violinista Enrique Fernández Arbós. Entre ellas, debemos destacar el nocturno de Chopin arreglado para violín que estudiaremos más adelante¹⁹⁵.

Primera parte:

1º A. Cavatina, Raff.

B. Jota aragonesa (Sr. Arbós), Sarasate.

2º Romanza de *I Lituani* (Sr. Uetam), Ponchielli.

3º Dúo del *Barbero* (señora Sembrich y señor Veger), Rossini.

4º Romanza de *Un ballo in maschera* (señor Verger), Verdi.

5º Aria de *Sonámbula* (señora Sembrich), Bellini.

Segunda parte:

1º Romanza de *Don Carlo* (Sr. Uetam), Verdi.

2º A. *Frühlingszeit*, Becker.

B. *Das Veilchen*, Mozart.

C. *Mazurka Seize ans* (señora Sembrich), Chopin.

3º A. Nocturno, Chopin.

B. Habanera (Sr. Arbós), Sarasate.

4º *Perla, wals* (señora Sembrich), Arditi.

El maestro Vázquez acompañó al piano a los artistas¹⁹⁶.

El delicado tratamiento melódico que se desprende del lenguaje chopiniano se enmarcaría en el gusto por la música vocal predominante en los salones decimonónicos.

2.1. Chopin para las «señoritas»

La habilidad musical se utiliza como elemento de distinción y calidad dentro de los grupos sociales más elevados. A las señoritas de clase acomodada se les suponía un tipo de educación que favoreciera su inclusión en la sociedad decimonónica española. Dentro de las llamadas «clases de adorno» se pueden encontrar disciplinas como la música, las artes plásticas, los idiomas, etc. El ejercicio de estas actividades estaba enfocado hacia el propósito final de acompañar a la figura masculina. Las palabras que el periodista y escritor de origen gallego Luis Taboada publica en el *Nuevo Mundo* en junio de 1895 ilustran a la perfección los objetivos de las llamadas «clases de adorno»: «Que se ilustre la mujer, [es] muy santo y muy bueno; que cultive la imaginación y desarrolle sus facultades intelectuales para amenizar la existencia del

¹⁹⁵ Ver capítulo VI.

¹⁹⁶ *La Iberia*, Madrid, 14-XII-1890, 1.

esposo y éste tenga a su lado una amiga inteligente y hasta una consejera razonable y cariñosa [...]»¹⁹⁷. Las pianistas aficionadas se desenvuelven en el contexto de la música de salón, donde se cultiva el gusto por las composiciones chopinianas de pequeño formato. Tal es la importancia de la música y la práctica pianística entre las mujeres de la alta sociedad, que algunos textos de la época llegan a firmar que «descuidan» –como se plasma irónicamente en la prensa¹⁹⁸ a través de textos jocosos– otras tareas u ocupaciones asignadas durante esta época a la mujer:

–Ahora lo veo, ahora: no me he casado con una mujer, no, sino con un piano, con un tremendo Pleyel o Érard, al que Dios maldiga...

Y dio una fuerte puñada en las teclas bajas del piano, que respondieron con lúgubre gemido.

–Hace seis meses que es mi esposa, y solo ha tenido caricias para él... porque desde que pone los dedos en el teclado y hace una escala, ¡se acabó! ¡Yo no existo para ella!... ¡Ah! ¡qué diabólica invención las *sonatas* de Beethoven y los *nocturnos* de Chopin! La pido un beso, y me regala un nocturno; la doy una abrazo, y me dispara una sonata... ¡Horror tengo a la música!... Y no se lo puedo decir, no, porque lloraría como niña mimada... y la amo demasiado para hacerla llorar. ¡Sí, la amo!¹⁹⁹

A pesar de que la figura de Chopin durante las dos últimas décadas del siglo XIX iba a ser la punta de lanza de muchos virtuosos nacionales e internacionales, lo cierto es que se seguiría vinculando también a la delicadeza y sensibilidad del género femenino. Según algunos testimonios publicados en la prensa, la figura de una dama dulce y tierna que aparece bien como intérprete aficionada o como simple asistente a este tipo de veladas, se inclinaría hacia una preferencia musical encabezada por el «poeta del piano». Como podemos observar en la siguiente cita, extraída de una crónica publicada en *El Día* con motivo de un concierto de José Tragó en 1894, se asume que Chopin es el compositor predilecto de las espectadoras: «Llena de público la sala, las puertas y los pasillos, porque no cabían en las localidades y los que carecían de asiento se conformaban con oír de pie al señor Tragó, celebróse anoche la sesión dedicada al compositor favorito de las damas, al sentimental y romántico Chopin»²⁰⁰.

¹⁹⁷ Luis Taboada, «Mujeres con adornos», *Nuevo mundo*, 27-VI-1895, 6-7.

¹⁹⁸ «Un amigo ¡desgraciado! Tuvo el mal acuerdo de contraer matrimonio con una señorita «adornada», y hoy está pasando las penas del purgatorio.

Ella se sienta al piano para extasiarse con las melodías de Schubert o de Chopin o de Quinto Valverde, y entre tanto el esposo se limpia los puños de la camisola con miga de pan, porque no es cosa de presentarse en el Ayuntamiento, donde está empleado, con las extremidades sucias.

Llega a tal punto el abandono en que vive este desdichado amigo mío, que yo suelo coserle los botones de la levita cuando se le caen». Luis Taboada, «Mujeres con adornos», *Nuevo mundo*, 27-VI-1895, 6-7.

¹⁹⁹ Eladio Flores y Casal, «La novela de un piano», *La Moda elegante*, 28-II-1891, 8.

²⁰⁰ *El Día*, Madrid, 10-III-1894, 3.

Lejos de pretender un análisis simplista, lo que demuestran estas anécdotas es que la imagen de Chopin, al igual que ocurrió con los nombres de Mendelssohn, Schubert u otros conocidos compositores de música para piano, se identificaría con la música de salón de las últimas décadas del siglo. Las piezas chopinianas que acompañan esta imagen son en su mayoría de carácter breve, destacando su belleza melódica y evitando las dificultades técnicas.

En la prensa encontramos anuncios en los que se ofrecen clases particulares de música para las señoritas de clase acomodada. Como ejemplo, se puede citar el que aparece en el periódico *El Imparcial*, publicado en 1885 bajo el claro encabezamiento: «Enseñanza superior de piano para señoritas»²⁰¹. En el citado reclamo se ofrece «una profesora que da lecciones en casas distinguidas de esta corte, enseña desde el solfeo hasta los estudios y las obras de Rubinstein, Chopin y Liszt». Por todo esto, cabe destacar el alto nivel interpretativo que ciertas mujeres llegaron a alcanzar sin tener pretensiones profesionales. Al igual que en el caso de los hombres, una posición socio-económica elevada hace que, a pesar de tener unas cualidades notables frente al piano, no se desarrolle una carrera profesional como concertista.

Los repertorios que se interpretan en las veladas y reuniones privadas, organizados por las clases acomodadas, van a ir variando con el paso del tiempo. Además de las breves danzas y las fantasías sobre melodías operísticas –muy demandadas durante la primera mitad del siglo XIX–, también se interpretan otras obras con una exigencia técnica más elevada. Como veremos a lo largo de esta tesis doctoral, durante el último tercio del siglo XIX el repertorio chopiniano comienza a vincularse con la calidad interpretativa, entrando a formar parte de las obras que todo buen pianista debe conocer y practicar. Esta idea no es exclusiva de los pianistas profesional ya que también permeabiliza en el salón burgués, donde las piezas del compositor polaco estarían presentes en estos dos planos: la mera exhibición diletante y los ejecutantes que querían alcanzar un mayor nivel en la práctica del piano.

El camino hacia un mayor perfeccionamiento pianístico hace que se demande una educación musical de calidad, como se demuestra en el siguiente texto publicado por el *Aragón Artístico* en 1888. Según esta publicación, no es suficiente que las

²⁰¹ *El Imparcial*, 1-X-1885, 4.

señoritas «de buena educación» sepan tocar el piano de cualquier manera. Mientras que para tener un papel relevante en la sociedad de la primera mitad del siglo XIX –continúa describiendo el texto– las aficionadas solo tenían que saber ejecutar «alguna *polkita* [sic] o trozo de ópera italiana», la mejora del mecanismo del piano y la facilidad para encontrar ediciones de partituras de autores clásicos hizo que fuera necesario «conocer y ejecutar las obras de Chopin, Gottschalk, Beethoven». El artículo sigue describiendo el repertorio de estos espacios:

Las fantasías sobre motivos de óperas han perdido la oportunidad; los temas con variaciones, que por espacio de tantos años han estado en boga, resultan ridículos y a todo esto han venido a reemplazar las obras de los autores anteriormente citados, juntamente con los caprichos de concierto escritos por infinidad de pianistas buenos conocedores del mecanismo especial del instrumento a cuyo estudio se han dedicado.

En textos como el presentado anteriormente se advierte de que para afrontar este tipo de repertorio se debe escoger un buen maestro y dedicarse en profundidad al estudio del mismo sin caer en «entusiasmos prematuros» que pudieran llevar a resultados «contraproducentes»²⁰². Que las pianistas aficionadas practicasen este tipo de repertorios donde se incluye la música de Chopin, que como se puede apreciar en el punto dedicado a la enseñanza del piano se recomiendan para los últimos años de la carrera del intérprete, daría pie a una serie de discursos que critican duramente esta práctica.

2.2.La música de Chopin en el discurso de la decadencia interpretativa en el salón

Si prestamos atención a las reseñas y críticas que aparecen en la prensa del último tercio del siglo XIX, nos damos cuenta de que los discursos que suscitan los grandes virtuosos o profesores de renombre no tienen nada que ver con las visiones negativas que van a rodear una parte de la música de salón. Me estoy refiriendo a las interpretaciones llevadas a cabo por aficionados o estudiantes primerizos. En el caso de las obras de Chopin, se insiste recurrentemente en el tema del deterioro de la música por parte de estos últimos. Al igual que ocurrió en otros países²⁰³, la moda basada en la exageración de los elementos interpretativos en la música de Chopin iba a generalizarse entre los pianistas de segunda fila.

²⁰² *Aragón Artístico*, 20-XII-1888, 2.

²⁰³ Rowland, «Chopin's tempo rubato...», 207-213.

Los comentarios peyorativos sobre las actuaciones de aficionados o estudiantes son bastante abundantes en la prensa. Sin embargo hay que señalar que pocas veces se alude con precisión a las obras interpretadas. El tema de la decadencia en la música ejecutada en los salones es un tema que se aborda con mucha frecuencia en las publicaciones periódicas. Prueba de ello son las siguientes líneas, cargadas de ironía, publicadas en marzo de 1888 en la *Ilustración Artística* de Barcelona: «¡Y no hablemos de los salones en que se hace música! Para mi mayor enemigo no quisiera el tormento de oír *ejecutar* en el piano a las soñadoras con Chopin, a las falsificadas discípulas de Liszt, a las sacerdotisas wagnerianas de similor»²⁰⁴. En palabras de Celsa Alonso: «La decadencia y mediocridad de los productos destinados al salón es un tema cuya preocupación se detecta a lo largo de toda la centuria»²⁰⁵.

Las obras del compositor polaco tienen unas características singulares: a pesar de que *a priori* pueden parecer asequibles para estudiantes y aficionados, las dificultades que en ellas aparecen solo van a ser solventadas con éxito por los mejores pianistas. La popularidad de las composiciones de Chopin a finales del siglo XIX hace que muchos estudiantes y pianistas aficionados se acerquen a este repertorio. Según los críticos de la época, los jóvenes entusiastas, faltos de experiencia, terminan por corromper esta música, debido a su precocidad y escasa preparación. Por este motivo, la imagen asociada a la música de Chopin se utiliza de manera negativa para criticar las malas interpretaciones. Incluso Felipe Pedrell²⁰⁶, en *Musicalerías*²⁰⁷, dejaría constancia a principios del siglo XX del término «Chopina del Conservatorio» para referirse, de manera despectiva, a la ejecución caprichosa y superficial de una de estas alumnas. Esta idea no es exclusiva de la crítica española. Chechlínska, en su estudio sobre la recepción de Chopin en Polonia, hace referencia a algunos críticos polacos que califican de «tortura» las interpretaciones de la música de Chopin por parte de los pianistas

²⁰⁴ *Ilustración Artística*, Barcelona, 19-III-1888, 7.

²⁰⁵ Celsa Alonso, «Salón: I. España», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 9 (Madrid: SGAE, 2002), 606-609.

²⁰⁶ Felipe Pedrell se muestra muy crítico en la prensa con respecto a los repertorios que abundaban en la época y tenían como única pretensión agradar a un público de escasa cultura musical. La mediocridad que triunfaba en los salones redundaba en la falta de calidad de algunas composiciones, llegándolas a denominar «basura de salón». (Felipe Pedrell, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 30-IV-1890, 2)

²⁰⁷ Felipe Pedrell, *Musicalerías: selección de artículos escogidos de crítica musical* (Valencia: F. Sempere y Compañía, 1906), 122.

aficionados de la segunda mitad del siglo XIX²⁰⁸. Por otro lado, Carew pone en evidencia la simplificación que se llevó a cabo en el proceso de recepción de la música de Chopin en los salones victorianos del siglo XIX, cayendo en la superficialidad de este repertorio²⁰⁹.

²⁰⁸ Chechlínska, «Chopin reception...», 212.

²⁰⁹ Carew, «Victorian attitudes...», 227.

CAPÍTULO III. CHOPIN Y LA ENSEÑANZA DEL PIANO EN ESPAÑA

1. La música de Chopin en los métodos para piano y en los planes de estudio de los conservatorios

1.1. Conocido pero poco presente

Uno de los ámbitos principales para la recepción del repertorio chopiniano en España durante el siglo XIX sería la enseñanza del piano. El centro de enseñanza musical que abordamos en primer lugar, por ser el primero en constituirse y uno de los más importantes de España, es el Conservatorio de Madrid, creado en 1830. Con la inauguración de este centro comienza un periodo de normalización de la enseñanza musical en España. Los repertorios interpretados durante los primeros años de esta institución estuvieron inundados por la influencia de la ópera italiana, restándosele importancia a otros géneros. Según Laura de Miguel Fuertes²¹⁰, que ha estudiado el repertorio interpretado durante el siglo XIX en el Conservatorio prestando especial atención a la cátedra de piano, autores como Rossini, Donizetti, Verdi o Bellini iban a estar muy presentes durante las tres primeras décadas. A partir de 1850 se comienza a advertir un ligero cambio hacia la programación de otras obras escritas originariamente para piano, introduciéndose otros géneros y compositores²¹¹.

Masarnau, en un artículo publicado en *El Renacimiento*²¹² en julio de 1847 reflexiona sobre qué música de piano se toca y se enseña en España. En este texto titulado *Estado actual de la música en España*, el pianista español afirma que no se aborda el repertorio pianístico propio de este instrumento, «exceptuando algunos estudios de Cramer y algunos de Bertini». Dicho artículo concluye retratando de esta manera la realidad pianística de estos años:

²¹⁰ Laura De Miguel Fuertes, «Las generaciones de pianistas anteriores a Isaac Albéniz en el contexto de la Cátedra de piano del conservatorio de Madrid (11831-1868)», en Walter Aaron Clark y María Luisa Morales López del Castillo (eds.), *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz: Actas del Symposium FIMTE 2008* (Granada: Asociación Cultural LEAL, 2010), 3-24.

²¹¹ Ibid. 12.

²¹² *El Renacimiento*, Madrid, 11-VII-1847, 3-5.

Resulta, pues, de los hechos, que de las dos grandes secciones²¹³ en que se dividen los pianistas contemporáneos, no conocemos más que una [se refiere a las fantasías sobre motivos operísticos], y de esta las obras más inferiores en el concepto de sus mismos autores, pues lo dicen, al menos fuera de España, a todo el que lo quiere oír, y en esto nos fundábamos al principio de este artículo para sentar que la música de piano que se toca y que se estudia, la única que se puede decir que se conoce en España, es la más impropia de este instrumento²¹⁴.

Si nos centramos en la música del compositor polaco, sus obras irán introduciéndose en la enseñanza del piano de manera muy discreta, comparado sobre todo con la abrumadora presencia de estudios de Cramer, Bertini, Herz, etc. No tenemos constancia de que las obras de Chopin hubieran sido interpretadas en el Salón del Conservatorio hasta la década de 1860, apareciendo durante los diez años siguientes de forma muy esporádica. A pesar de esto, y como se podrá apreciar en las siguientes líneas, la música de Chopin podría haber estado presente a lo largo de las décadas de los años 1840 y 1850 en las clases de piano impartidas en este centro.

Pedro Pérez de Albéniz, primer profesor de piano²¹⁵ del Conservatorio de Madrid, fue el responsable de la introducción de los métodos pianísticos que se estaban desarrollando en el resto de Europa, y especialmente en Francia, donde había estudiado, «sentando las bases del piano romántico español»²¹⁶, en palabras de Gemma Salas Villar. Pérez de Albéniz desarrollaría en sus propias composiciones una línea pianística que se caracterizaba por el estilo brillante y el lucimiento técnico, particularidad deudora de sus maestros Herz y Kalkbrenner, oponiéndose a la de Chopin, más cercana al intimismo y la expresividad. En 1826 había viajado a Francia para mejorar su formación musical con estos dos maestros y estuvo en contacto con los pianistas más destacados del momento. Pérez de Albéniz marcaría un antes y un después en la música para piano en España, siendo evidente su influencia en sus discípulos Florencio Lahoz, Pedro Tintorer, José Juan Santesteban, Joaquín Espín y Guillén, Manuel Mendizábal, Rafael Hernando y Eduardo Compta. Algunos de estos alumnos llegarían a formar parte del cuerpo de profesores del Conservatorio, siguiendo la línea marcada por Pedro Albéniz.

²¹³ Masarnau diferencia en su artículo dos vertientes: por un lado los que están a favor de que se interpreten al piano fantasías y arreglos de óperas; y por otro, los que apuestan por un repertorio alejado de la música teatral.

²¹⁴ *El Renacimiento*, Madrid, 11-VII-1847, 3-5.

²¹⁵ Albéniz es nombrado maestro de piano y acompañamiento del Real Conservatorio de Música de María Cristina el 17-VII-1830. Ejercerá como único profesor de la cátedra de piano hasta 1854, aunque recurrirá a la ayuda de los repetidores, que se encargarán de los cursos más bajos.

²¹⁶ Cf. Gemma Salas Villar, «Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 8, Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 2002, 633-640.

En su *Método completo de piano del Conservatorio de Música*²¹⁷, publicado en 1840, Pérez de Albéniz recoge los avances de los métodos publicados por otros pianistas europeos: Clementi, Cramer, Dussek, Adam, Hummel, Kalkbrenner, Fétis, Moscheles y en especial el de Herz. Este método para piano pasaría a ser texto oficial en el Conservatorio de Madrid a partir del mismo año de su publicación. Analizando este método nos damos cuenta de que Albéniz incluye un fragmento del *Estudio op. 10 n° 11 en Mi bemol mayor* de Chopin. Se trata de la primera vez que tenemos constancia de la utilización de un fragmento de la música de Chopin en un método para piano publicado en España. Este discreto ejemplo está situado en el apartado dedicado al estudio de la técnica para la interpretación de acordes, en este caso arpegiados. Aparece acompañado por otros fragmentos de obras de Thalberg, Kessler y Moscheles con una problemática técnica similar. Las soluciones que cada compositor ofrece son comparadas en un comentario que sigue a los ejemplos musicales:

El número 134 es un fragmento de estudio del célebre profesor de piano Moscheles; el que debe ejecutarse con grande energía, arpegiando con rapidez todas sus notas, sin que por esto se separen los dedos que a cada tecla corresponden durante el valor que representan. [...] el número 137, que está también tomado de otro estudio del célebre profesor de piano Chopin, es enteramente opuesto a la manera de ejecución del de Moscheles; si bien parece que deberían mirarse bajo el mismo punto de vista, pues este abraza en sus acordes distancias tan inmensas que sería imposible sostener todas sus notas en una vez de haberlas hecho sonar; por lo tanto, después de arpeggiar rápidamente cada uno de los acordes, solo debe conservarse la última nota que es la que lleva el canto²¹⁸.

En el método escrito por Albéniz se explica el mecanismo del piano, la colocación de las manos, se ofrecen ejercicios para practicar articulaciones y fraseos, etc. Además, para que los alumnos que se están formando con este método tengan una educación más completa dependiendo de su nivel, se incluyen una serie de recomendaciones. Las piezas de otros compositores que se sugieren en este texto son las siguientes:

Al terminar esta recapitulación, hemos creído conveniente fijar la marcha, que deberá el discípulo seguir, en el estudio de las obras maestras que han sido expresamente compuestas para el piano. En él es necesario que, a la más detenida reflexión, acompañe el trabajo más metódico y conforme nuestra opinión en esta parte con la de distinguidos y célebres pianistas, las presentamos bajo el orden siguiente:

1. El Método.
2. Los Estudios fáciles de Bertini.
3. Los de Cramer.

²¹⁷ Pedro Albéniz: *Método completo de piano del Conservatorio de Música: obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa*. Madrid, Carrafa y Lodre, 1840.

²¹⁸ Ibid. 144.

4. Los de Clementi (*Gradus ad Parnassum*), y los de Kalkbrenner.
5. Los de Moscheles y H. Herz.
6. Los Característicos de Bertini, los de Smidt, Kessler, Hummel, John Field, Czerni [*sic*], Alkan, Prudent y Ravina.
7. Los de Thalberg y Liszt.
8. Las Fugas de J.S. Bach, Handel, Albrechtsberger y Cherubini.
9. Las Obras de Weber y Beethoven.
10. La Partición²¹⁹.

Como se puede observar en esta cita, a pesar de haber incluido una obra de Chopin entre sus ejemplos, Albéniz no nombra ninguna composición del maestro polaco en estas recomendaciones.

La calidad musical y la exigencia técnica de la música del compositor polaco harían que su música apareciese recomendada en otro de los métodos pianísticos comercializados en España durante estos años. En septiembre de 1844 –cuatro años después de la publicación del método de Albéniz– se anuncia en la prensa madrileña la publicación de un *Gran método de Piano* dividido en diez cuadernos y que se comercializa por suscripción, comenzando la primera entrega el 15 de octubre de 1844 y finalizándose el 15 de junio de 1845²²⁰. El título completo de esta recopilación de obras es *Autores Célebres o sea Gran Método de Piano extractado de las mejores obras modernas que se conocen en el día*²²¹. El editor español Bernabé Carrafa, que dedica esta obra a todos los profesores de España, incluye en estas páginas una selección de obras de Bertini, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny, Thalberg, Chopin, Döhler, Liszt, Heller, Rosenhain, Mendelssohn, etc.

Los editores parisinos Lemoine & Fils publican en 1852, bajo el nombre Enrique Lemoine e Hijo, un catálogo traducido al español en el que se indican consejos para los profesores de piano y una clasificación de las obras más relevantes según el nivel del alumno²²². En la introducción de este texto se insiste en el objetivo de paliar el desconocimiento que existe en torno a las «obras clásicas y elementales». Según los editores, los pianistas y profesores de las colonias o de países extranjeros en los que no se publican las ediciones francesas tienen dificultades para hacerse con ellas. Si atendemos a la clasificación de dificultad utilizada en este libro nos encontramos con

²¹⁹ Ibid. 154.

²²⁰ *Diario de Madrid*, Madrid, 26-IX-1844, 3.

²²¹ VV. AA., *Autores Célebres o sea Gran Método de Piano extractado de las mejores obras modernas que se conocen en el día*. Madrid, Carrafa Editor, 1845.

²²² Enrique Lemoine e Hijo: *Tabletas del Pianista*. París, Casa de Enrique Lemoine e Hijo, 1852.

que los estudios de Chopin se sitúan en la quinta serie, es decir, el último apartado, dedicado a la enseñanza superior de piano y considerado como «muy difícil». En esta misma sección encontramos los *Preludios y fugas* de J. S. Bach y los estudios de Bertini, Cramer, Rosenhain, Henselt, etc. Además de los citados estudios opus 10 y opus 12, en las piezas musicales recomendadas para la cuarta serie, considerada como «difícil», aparece citado el *Gran vals brillante en Mi bemol mayor, opus 18* tanto en su versión a piano solo como en un arreglo para cuatro manos.

José Miró, quien fuera profesor de piano del Conservatorio de Madrid entre 1854 y 1868, publicó en 1856 un método de piano en el que se citan los estudios de Chopin junto a los de otros autores como Dohler, Thalberg, Liszt, Alkan, y Henselt. Este método fue considerado como uno de los libros de texto del conservatorio, coexistiendo con el de Pedro Albéniz. A pesar de que Miró cita a Chopin en su método, sus composiciones no formaron parte de su repertorio de concierto²²³.

Hay que señalar en este punto que otros métodos para piano publicados durante estos años no mencionan ni en los ejemplos ni en las recomendaciones de obras complementarias a Chopin. Este es el caso del método de Casimiro Martín (1854) titulado *La Aurora de los Pianistas*²²⁴ o el de José Aranguren (1855)²²⁵. El caso de este último es muy significativo ya que hemos podido analizar varias ediciones del mismo tratado. En la primera de 1855 y en la segunda, publicada en 1860, no aparece la música de Chopin entre las obras que según el autor, los grandes pianistas deben estudiar «seriamente y con constancia». Entre estas obras se enmarcan los estudios de Ledesma, Cramer y Rosellen, Kalkbrenner, Moscheles, Herz, Bertini, Kesler, Czerny, Prudent, Ravina, Thalberg y Liszt. Además se añaden las fugas de J. S. Bach, Emannuel Bach y Haendel junto con otras obras de Weber, Mendelsshon y Beethoven²²⁶. Sin embargo hemos podido analizar también la séptima edición de este método, publicado en 1879. En esta nueva edición los estudios de Chopin sí que aparecen recomendados en la

²²³ Juan Luis de la Rosa Jiménez, *José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo*, tesis doctoral (Granada: Universidad de Granada, 2014). 142

²²⁴ Casimiro Martín, *La aurora de los pianistas: método de piano dedicado a los colegios de España : nuevo sistema para aprender simultáneamente y en poco tiempo el solfeo y el piano recopilación graduada de los solfeos y métodos de los mejores autores conocidos por C. Martín y Bessieres* (Madrid: Casimiro Martín, 1854).

²²⁵ José Aranguren, *Método completo de piano compuesto por D. José Aranguren y publicado bajo el nombre de una sociedad de distinguidos pianistas* (Madrid: Antonio Romero, 1855).

²²⁶ Ibid. 134.

misma página en la que no se mencionaban en las dos primeras versiones. Si atendemos al prólogo de esta séptima edición, el autor comienza agradeciendo que este método haya sido adoptado como texto para la enseñanza en el Conservatorio de Madrid²²⁷. Debido a esta situación, Aranguren se propone mejorar el método y presentar «algunas ventajas» sobre las ediciones anteriores²²⁸. Entre ellas destaca haber intercalado «algunas lecciones y ejercicios importantes», modificado el orden de algunas de ellas dependiendo de su dificultad o incluyendo algunas teorías nuevas. De este modo podemos señalar que la música de Chopin había pasado desapercibida inicialmente por el pianista vasco en los primeros años de la década de 1850, teniendo que ser recogida posteriormente debido a que las obras del compositor polaco, como veremos en el capítulo sobre la interpretación del repertorio chopiniano en el concierto público, irían ganando importancia a partir de la década de 1870.

En la década de 1860 la Unión Artístico-Musical de Madrid publica un *Método Completo de Piano* «compuesto y adoptado por la sociedad»²²⁹. Como complemento a los ejercicios presentados durante todo el texto se citan los estudios de Chopin junto con los de los compositores anteriormente citados.

El hecho de que los estudios de Chopin no vengan recomendados en algunos de los primeros métodos para piano escritos en España junto al resto de compositores que cultivaron este tipo de obras seguramente se deba a que estos autores tomaron como ejemplo otros tratados anteriores –como es el caso del método de Bertini o el de Hummel– en los que no aparece mencionado el compositor polaco. Sin embargo, es muy probable e incluso evidente –como se demuestra en el caso de Pedro Albéniz– que algunos profesores que impartían clases de piano en España debían conocer los estudios y algunas obras de Chopin, pudiéndolas utilizar en sus clases.

El predominio de autores como Bertini, Heller, Moscheles, Hummel, Cramer, etc. a la hora de hablar de los estudios para piano se refleja también en los catálogos de partituras que los editores de música ponen a disposición de sus clientes. Al igual que

²²⁷ Anteriormente, en 1871, el método de Manuel de la Mata también había sido una de las obras escogidas como texto para las clases del Conservatorio. Como se abordará en el punto siguiente, dentro de las recomendaciones que aparecen en este método se encuentran algunas obras de Chopin.

²²⁸ José Aranguren, *Método completo de piano compuesto por D. José Aranguren y publicado bajo el nombre de una sociedad de distinguidos pianistas* (7ª ed.) (Madrid: Antonio Romero, 1879), 3.

²²⁹ VV.AA., *Método Completo de Piano* (Madrid: M. Salazar, 1860).

ocurría en las largas listas de estudios que algunos métodos recomendaban como obras complementarias, la música de Chopin no siempre va a estar presente durante la década de los años 1850. En el listado de obras que en 1855 el establecimiento de Martin Salazar vende bajo el epígrafe «estudios y ejercicios para piano» encontramos obras de pianistas conocidos y otros que hoy en día pasan más desapercibidos: Bertini, Clementi, Cramer, Döhler, Goia, Heller, Hüntten, Henslet, Hummel, Kessler, Moscheles, Prudent, Thalberg, Wolff²³⁰. Como podemos observar en la imagen siguiente [Ilustración 6], la música de Chopin no aparece seleccionada entre todos estos estudios de referencia. Sin embargo, un año después, sí que se incluyen los «*Doce estudios, op. 25, en dos cuadernos cada uno*» y «*Doce grandes estudios, en dos cuadernos cada uno*» en un catálogo del Almacén de Romero²³¹.

Estudios y ejercicios para piano.

			Rs. vn.
Bertini...	Obra 94.	RUDIMENTOS DEL PIANISTA, ó coleccion de ejercicios indispensables.	48
—	Ob. 97.	25 Estudios a cuatro manos, libro 1. ^o	50
—	Ob. 135.	25 Estudios a cuatro manos, libro 2. ^o	50
—	Ob. 137.	25 Estudios elementales, compuestos espresamente para manos pequeñas, divididos en dos cuadernos, cada uno á.	20
—	Ob. 141.	50 Preludios, divididos en dos libros, cada uno á.	30
—	Ob. 142.	50 Estudios melódicos, divididos en cinco libros, cada uno.	24
—	Ob. 143.	El doble sostenido, estudio.	12
—	Ob. 144.	El doble bemol, estudio.	12
Clementi...		Grados ad parnassum, ó arte de tocar el piano, dividido en tres cuadernos, cada uno á.	50
—		24 Estudios sobre las escalas, gran estudio por todos los tonos mayores y menores, un libro.	60
Cramer...	Ob. 100.	Solfes de los dedos, nueva escuela práctica.	50
Döhler...	Ob. 30.	12 Estudios de concierto, divididos en dos libros, cada uno á.	24
—	Ob. 49.	50 Estudios de salon, en un libro.	86
Goia...	Ob. 7.	Primer estudio de concierto en mi bemol.	8
—	Ob. 8.	Segundo estudio de concierto en mi bemol.	10
—	Ob. 15.	Tercer estudio, LA ELEGANCIA.	10
—	Ob. 16.	Cuarto estudio, IMAGINACION.	8
—	Ob. 17.	Quinto estudio, BARCAROLA.	12
—	Ob. 23.	Sexto estudio, SALTARELLA.	12
—	Ob. 25.	Gran estudio dramático.	10
—	Ob. 28.	Sétimo estudio, LA ESPRESION.	12
—	Ob. 45.	Gran estudio de concierto, LA AGILIDAD.	14
Heller...	Ob. 45.	25 Estudios, en un libro.	50
—		25 Estudios progresivos preparatorios á los estudios y obras de la escuela moderna, en un libro.	50
Hüntten...	Ob. 60.	18 Ejercicios fáciles y progresivos.	18
—	Ob. 61.	12 Estudios melódicos.	24
Henslet...	Ob. 2.	12 Estudios característicos de concierto.	54
Hummel...	Ob. 125.	24 Estudios.	50
Kessler...	Ob. 31.	24 Preludios dedicados á CHOPIN.	16
—		24 Estudios dedicados á Hummel.	120
Moscheles...	Ob. 70.	12 Estudios de perfeccion.	60
Prudent...	Ob. 23.	Estudio capricho de SONÁMBULA.	14
—	Ob. 24.	Estudio capricho de I PURITANI.	14
Thalberg...	Ob. 38.	La Calencia, estudio de concierto.	8
Wolff...	Ob. 90.	24 Estudios fáciles, EL ARTE DE LA ESPRESION, en dos cuadernos, cada uno á.	24
—	Ob. 100.	24 Improvisaciones, EL ARTE DE LA EJECUCION, divididos en tres cuadernos, á.	24

Ilustración 6: Catálogo de estudios y ejercicios para piano de Martin Salazar

Bajo el epígrafe «Instrucción musical completa», el editor Antonio Romero y Andía publica en 1867 en *El Artista* un catálogo de las ediciones que comercializa²³². Dentro de los estudios para piano podemos encontrar las obras de: Bertini, Concone, Cramer, Ledesma, Resellen, Bertini, Ravina, Moscheles, Perny, Czerny, Golinelli,

²³⁰ *Gaceta musical de Madrid*, Madrid, 25-III-1855, 8.

²³¹ *Gaceta musical de Madrid*, Madrid, 30-XI-1856, 6.

²³² *El Artista*, Madrid, 7-XII-1867, 8.

Ravina, Chopin, Beltran, Kastner, Berbigier, Romero, Beltran, Funoll, Alard, Eslava y Aranguren. En el caso del pianista polaco, la única obra que aparece es el volumen de estudios para piano catalogados con el opus 10. Es muy significativo que en el título de esta obra se especifique que son «estudios que se dan en el Conservatorio de Madrid». Esta referencia no se explicita en el resto de autores mencionados.

1.2. Relevante en los últimos cursos de la carrera de piano

A partir de la segunda mitad de este siglo aumenta considerablemente el número de alumnos en las aulas de piano del Conservatorio de Madrid. Los recortes presupuestarios impiden la convocatoria de nuevas plazas de profesores para piano y la solución más inmediata son los repetidores. Tras el fallecimiento de Pedro Pérez de Albéniz y sobre todo durante el tercer periodo de la cátedra de piano –iniciado en 1868 con la disolución del Real Conservatorio de Música y Declamación y la puesta en marcha de la Escuela Nacional de Música y Declamación, bajo la dirección de Emilio Arrieta– muchos pianistas formaron parte de la cátedra de piano, ya fuera como repetidores, profesores auxiliares, honoríficos o titulares²³³. La mayoría de pianistas de renombre que aparecen en la escena musical madrileña de las últimas décadas del siglo XIX pertenecen a las sucesivas promociones que van surgiendo de este centro.

En la década de los años setenta, Manuel de la Mata, secretario del Conservatorio de Madrid recibe un dictamen positivo para que su método sea propuesto como obra de texto en todas las clases elementales de dicha escuela. La comisión de profesores que llega a tal resolución estaba presidida por Manuel Mendizábal. En este trabajo se incluye un extracto histórico sobre algunos compositores para piano, entre los que aparece Chopin junto a Mendelssohn. De la Mata apunta en estas líneas que estos compositores, «nacidos a principios de este siglo y muertos al concluir su primera mitad, [son] quienes han podido escribir con mayor desarrollo en atención a que disponían de instrumentos de mucha mayor sonoridad y extensión; pero sin separarse de los buenos modelos que les han precedido, no obstante el sello de originalidad distingue

²³³Laura de Miguel Fuertes, «El piano en los espacios musicales madrileños del siglo XIX», en José Antonio Gómez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015), 411-448.

sus composiciones»²³⁴. Quien fuera discípulo de Pedro Albéniz, nos presenta en este texto una relación de obras «que conviene tocar y conocer, siquiera sea en parte, para llegar a ser un perfecto pianista»; completando la lista propuesta por su maestro:

Además de los autores Bertini, Czerny y Cramer, de quienes he dado conocimiento en el método, podrán tocarse las obras siguientes:

- 1º. Los estudios de Ledesma, organista de Bilbao.
- 2º. Las melodías armonizadas de Gómez, organista de Sevilla.
- 3º. Los estudios de Clemente, Kalkbrenner, Moscheles, Herz y la gimnasia de los pianistas de Quidant.
- 4º. Las sonatas de Field, Ries, Dussek, Haydn y Mozart.
- 5º. Los característicos de Bertini, y estudios de Kesler, Prudent y Ravina, con la escuela del concertista de Czerny, o sean los estudios de bravura y ejecución.
- 6º. Los estudios de Thalberg, Liszt y Chopin.
- 7º. Las fugas de Bach, Czerny, Haendel y Cherubini.
- 8º. Las obras de Weber, Mendelssohn, Beethoven y Chopin.
- 9º. Obras a cuatro manos y en conjunto como tríos, cuartetos, etc., etc.
- 10º. Bajetes y melodías a cuatro voces de los métodos de armonía de Eslava, Fenarolli y otros autores.
- 11º. Partituras de orquesta²³⁵.

Como podemos comprobar, esta vez sí que se incluyen los estudios de Chopin junto a los de Thalberg y Liszt. De igual manera se citan otras obras del compositor polaco, sin especificar, en el mismo epígrafe que otros compositores canónicos como Weber, Mendelssohn o Beethoven. Esto evidencia que la música de Chopin ya se encontraba al nivel de otros compositores relevantes dentro de la enseñanza pianística de los años setenta, ya sea en el ámbito de los estudios para piano como en el repertorio general de los pianistas.

A pesar de que algunos pianistas no incluyeran referencias a Chopin en sus métodos, tenemos pruebas de que la música del compositor polaco estaba presente en la enseñanza de piano. En *El programa de las enseñanzas* de la Escuela Nacional de Música y Declamación firmado por Emilio Arrieta en agosto de 1875 se indica que se sigue el método del señor Mata aunque los estudios «pueden hacerse indistintamente por este o por cualquier otro método». Además, dentro de este documento encontramos que la música de Chopin aparece en el séptimo curso, último año de la formación de los pianistas en este centro. Según este programa, el alumno de séptimo curso debe continuar con las fugas de Bach y los estudios opus 10 de Chopin, además de estudiar los *Estudios característicos* de Moscheles y otras «obras de gran dificultad en todos los géneros». Aunque en el programa de enseñanzas del centro, dentro de las obras de

²³⁴ Manuel De la Mata, *Método completo de piano* (Madrid: Nicolás Toledo, 1871), 113-114.

²³⁵ Ibid. 115.

Chopin, solo se haga referencia a los estudios, los alumnos interpretaban también otras obras del compositor polaco. Prueba de ello son las siguientes interpretaciones de piezas chopinianas llevadas a cabo por los alumnos de Eduardo Compta, profesor del Conservatorio de Madrid a partir de 1863. Entre sus muchos alumnos destacaron pianistas de la talla de Teobaldo Power, José Tragó y Apolinar Brull.

Tabla 1: Interpretaciones de obras de Chopin por parte de alumnos de Eduardo Compta

FECHA	PIANISTA	OBRA	LUGAR	OBSERVACIONES
1-III-1872	Heredia (discípulo de Compta) Segundo premio de la Escuela Nacional	Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Conservatorio de Madrid	
	Isabel Deande Echevarría (discípula de Compta) Segundo premio de la Escuela Nacional	Estudio en do menor e Impromptu		
2-III-1874	Isabel Deande Echevarría (discípula de Compta)	Balada	Conservatorio de Madrid	Cuarto concierto de la Filarmónica de Madrid
2-X-1874	Segura (Alumno de Compta)	Polonesa	Conservatorio de Madrid	Distribución de premios y apertura del curso
25-IV-1874	Domingo Heredia (1º premio, clase de Compta)	Scherzo nº 2, en si bemol menor, op. 31	Conservatorio de Madrid	
22-III-1877	Mañas (Discípulo de Compta)	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Teatro de la Alhambra	
2-X-1879	Srta. Maffei (Alumna de Compta)	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Conservatorio de Madrid	Apertura del curso
¿?-X-1880	Srta. Elisa Veloso (alumna premiada de Compta)	Scherzo nº3, en do sostenido menor, op. 39	Conservatorio de Madrid	Apertura del curso

Tal y como se puede observar en la tabla anterior, además de los estudios de Chopin recomendados en los métodos, los alumnos también aprendían otras obras del compositor polaco. Cabe destacar que todos ellos cursaban los últimos años de la carrera e interpretan un repertorio plagado de virtuosismo que les hace poner sobre el escenario una ejecución brillante y efectista. Además, eligiendo este tipo de repertorio, parece como si quisieran marcar una línea de separación con otras obras de pequeño formato más características de la música de salón. Tal vez por esto no encontramos

muchas ejecuciones de valsos, nocturnos o preludios, obras que podrían estar más cerca de un alumno con menos capacidad técnica.

El pianista, organista y compositor español Fernando Aranda²³⁶ escribió un texto dirigido al director de *La Crónica de la Música* que ve la luz el 28 de noviembre de 1878. El objetivo de tales líneas no era otro que «dar a conocer el plan de la enseñanza de piano en la Escuela Nacional de Música (Conservatorio)». El relato se inicia detallando los primeros ejercicios y métodos con los que se instruye a los jóvenes aprendices. La música de Chopin la encontramos en un avanzado quinto grado, compartiendo espacio con Moscheles y Liszt. Según Aranda, estos compositores «forman el complemento de todas las dificultades imaginables, y con ellas podrá el pianista adquirir la perfección». Además, también hace referencia al pianista polaco al tratar los conciertos para piano. Aranda señala que compositores como Kalkbrenner, Herz, Döhler, Hiller y Chopin «han seguido los ejemplos de sus ilustres predecesores y escrito bellos conciertos, en los cuales el piano es la parte recitante y principal»²³⁷.

Otro famoso método que también se utilizaba en las aulas del Conservatorio fue el de Robustiano Montalbán²³⁸. Este completo trabajo, dividido en tres partes, se estructura de manera similar a los comentados anteriormente. Debemos señalar que este autor incluye música de Chopin en el apartado dedicado a la ejecución de trinos y más específicamente, a los trinos a cuádruples notas. En concreto, plasma la realización de un trino tomado del primer movimiento del *Concierto en mi menor op. 11*, al que se accede después de una secuencia de acordes en semicorchea. Según describe Montalbán en el enunciado: «hemos creído conveniente el escribir el siguiente ejemplo en el que se ejecuta trémolo y trino a la vez con una misma mano»²³⁹. Más que este ejemplo, que puede parecer anecdótico, lo que nos interesa de este método es que incluye como anexo el «programa de los estudios que se practican en la Escuela Nacional en los siete años de que consta la carrera»²⁴⁰. Reiterando los consejos que hemos visto en los

²³⁶ Fernando Aranda fue profesor del Conservatorio de Madrid entre 1878 y 1881.

²³⁷ Fernando Aranda, «Plan de la enseñanza de piano», *Crónica de la música*, Madrid, 28-XI-1878, 1.

²³⁸ Robustiano Montalbán, *Método completo de piano: adoptado como obra de texto en la Escuela Nacional de Música* (Madrid: Zozaya, 1880).

²³⁹ Robustiano Montalbán, *Método completo de piano: adoptado como obra de texto en la Escuela Nacional de Música* (Madrid: Zozaya, 1880), 193.

²⁴⁰ *Ibid.*, 203.

métodos anteriores, la música de Chopin, particularmente los *Estudios op. 10*, se colocan en los dos últimos años de la carrera pianística²⁴¹.

A finales del siglo XIX Juan Bautista Pujol publica el *Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices*²⁴². Desde 1886 y hasta su fallecimiento, ostentó la plaza de catedrático de piano de grado superior en la Escuela Municipal de Música de Barcelona. Al frente de la enseñanza pianística de dicho centro tuvo una influencia muy notable en la vida musical catalana ya que pasaron por sus aulas músicos como: Isaac Albéniz, Enrique Granados, Carles Vidiella, Mario Calado, Joaquín Malats, Ricard Viñes, Carme Matas, entre otros²⁴³. Dentro del cuerpo general del método no aparece ninguna referencia a Chopin. Sin embargo, encontramos fragmentos de sus obras, junto a las de otros autores, en los dos apéndices que acompañan esta obra. En el primer apéndice dedicado a la digitación, bajo el epígrafe «Notas sencillas. Retroacción del pulgar», aparecen ejemplos del *Impromptu en do sostenido menor «Fantasía-impromptu» op. póstumo 66* y de la *Balada n° 3 en La bemol mayor op. 47*. En el apartado titulado «notas sencillas. Ejemplos varios» se citan algunas notas del *Vals op. 34 n° 2 en la menor*. En el segundo apéndice se trata el tema de los pedales. El primer ejemplo que aparece, haciendo referencia a la «regla del pedal resonador en las sucesiones de acordes» viene ilustrado con un fragmento de un nocturno.

Como ya hemos mencionado anteriormente, dentro de los métodos analizados no hemos encontrado ninguna referencia a Chopin en *La aurora de los pianistas: método de piano dedicado a los colegios de España: nuevo sistema para aprender simultáneamente y en poco tiempo el solfeo y el piano* de Casimiro Martín y Bessieres (1854) ni en el *Método completo de piano* de José Aranguren (1855). Además tampoco aparece mencionado en el *Método completo de piano* de Eduardo Compta (1873), ni en el *Curso completo de piano Método teórico práctico: dividido en dos partes, ob. 104* de Pedro Tintorer (1878).

²⁴¹ El *Boletín Musical* publica en julio de 1898 el programa oficial de solfeo y piano de la Escuela Nacional de Música. Su contenido, idéntico al que aparece en los métodos citados, servía como referencia para estructurar las enseñanzas de piano en otras provincias. *Boletín musical*, Madrid, 25-VII-1898, 8.

²⁴² Juan Bautista Pujol, *Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices* (Barcelona: Juan Bautista Pujol y C^a. Editores, 1895).

²⁴³ García Martínez, «El piano en Barcelona...», 269-270.

Poco a poco otros centros musicales siguen los pasos del Conservatorio de Madrid. En 1879 se funda el Conservatorio de Música de Valencia con el pianista Roberto Segura Villalba al frente de la clase de piano hasta su muerte en 1902²⁴⁴. Segura²⁴⁵, que se había formado en el Conservatorio de Madrid con Eduardo Compta, prosiguió sus estudios en París con Georges Mathias, antiguo alumno de Chopin. Hemos podido constatar la interpretación del *Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22* a cargo de Segura en el Conservatorio de Valencia, en abril de 1891. Tal y como era habitual en la época, elaboró un texto que se adecuaba a las necesidades pedagógicas del centro en el que trabajaba. En su *Método elemental de piano*²⁴⁶ aparece citado el «plan de estudios del conservatorio de Valencia» en la última página de su segunda parte. Dentro de la estructuración de siete cursos se recomiendan los estudios de Chopin para el sexto año. Son los últimos estudios que se mencionan ya que el séptimo curso está dedicado a «obras clásicas, sonatas, conciertos, etc. etc.». A partir de 1880 Roberto Segura compartió la enseñanza de los cursos más elevados con José Valls, discípulo de Dámaso Zabalza en Madrid.

Una de las conclusiones a las que podemos llegar tras el análisis de estos métodos es que la música de Chopin aparece de forma muy discreta en ellos. Por lo general, se suele optar por escribir ejercicios *ad hoc* e ilustrar únicamente algunos comentarios con pequeños fragmentos de las obras de otros compositores. A diferencia de otros pianistas como Czerny, Hummel o Clementi, Chopin no publicó un método para piano. Los creadores de estos métodos en España, aunque tuvieran la música de Chopin presente, estuvieron más influidos por otros tratados europeos, muy populares en la época. Además, estos trabajos están ideados para ser utilizados en una etapa elemental, partiendo desde cero. Sin embargo, merece la pena resaltar la presencia de los estudios de Chopin, que como hemos podido constatar tras analizar los métodos y planes de estudio mencionados, se colocan en los últimos años de la enseñanza del piano. La parte más significativa en cuanto a la recepción chopiniana se halla en las recomendaciones y consejos para complementar la enseñanza del piano con otras obras, guías que se seguirán en los planes de estudio de los conservatorios.

²⁴⁴ Cf. Alemany Ferrer, *El piano en Valencia...*, 103-104.

²⁴⁵ Como alumno de Compta podemos citar la interpretación de una *Polonesa* de Chopin el 2 de octubre de 1874 en el Salón del Conservatorio de Madrid. Posteriormente, el 13 de marzo de 1891 interpretó el *Scherzo de la Sonata para piano n.º 2, en si bemol menor, op. 35* en el Ateneo Barcelonés.

²⁴⁶ Roberto Segura Villalba, *Método elemental de piano*, vol. 2 (Valencia: Laviña), 70.

Si bien es cierto que en las fuentes analizadas no se hace a penas referencia a otras obras de Chopin fuera de los estudios, lo cierto es que sí que formaban parte de la enseñanza de los pianistas, como se demuestra en el siguiente punto.

2. La música de Chopin a través de las interpretaciones de los alumnos

2.1. Conciertos de los alumnos

Los ejercicios organizados por los profesores de los conservatorios fueron una herramienta fundamental para que los jóvenes pianistas tuvieran la oportunidad de presentarse como intérpretes ante el público. Muchos de ellos, a pesar de contar con una escasa experiencia concertística, sorprendieron a los asistentes con sus altas capacidades, dando muestras de las prometedoras carreras que les auguraban. Estas sesiones, además de servir para mejorar la formación de los alumnos, brindaron la oportunidad a un público más amplio de acercarse a los repertorios imperantes en Europa, cultivando música de compositores que raramente se podían escuchar fuera de estos círculos académicos. A lo largo del último tercio del siglo XIX la música de Chopin estuvo presente en algunos ejercicios públicos que los alumnos del Conservatorio llevaban a cabo. Destacan obras tan variadas como los brillantes *impromptus*, el *Scherzo n.º 2 en si bemol menor op. 31*, el *Bolero op. 19* o alguna de sus baladas.

La primera interpretación de una obra de Chopin de la que tenemos constancia por parte de un alumno del conservatorio se produjo en 1866. El pianista guipuzcoano Santiago Arrillaga²⁴⁷, alumno de Manuel Mendizábal, interpretó la *Fantasia-Impromptu op. 66* a los dieciocho años de edad.

Como podemos ver a continuación, el programa presentado en el primer ejercicio mensual de diciembre de 1868 nos deja claramente una estampa dominada por el repertorio operístico que iría cambiando a medida que nos acercamos al final del siglo.

²⁴⁷ Nacido el 25 de julio de 1847 en Tolosa, estudió en el Conservatorio de Madrid donde le otorgaron la Medalla de Oro al finalizar sus estudios. Posteriormente estudió en el Conservatorio de París para después trasladarse a California, donde ejerció de organista de la Catedral de Nuestra señora de Guadalupe. José José Luis Ansorena, «Arrillaga Ansola, Santiago», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 1 (Madrid: SGAE, 2002), 757.

Cuarteto del Rigoletto para piano; interpretado por el Sr. Pérez Doblado..... Krüger
Romanza de la ópera Lucrecia Borgia; interpretada por la Srta. Agudo.....Donizetti
Romanza de la ópera La Favorita; interpretada por el Sr. Rovira..... Donizetti
Aria de la ópera Chi dura vince; interpretada por la Srta. García..... Ricci
Scherzo, wals para piano; interpretado por la Srta. Izquierdo..... Prudent
Dúo de la ópera Le due illustre rivali; interpretado por las Srtas. Iriarte y Cortés..... Mercadate
Cavatina de la ópera Juana de Arco; interpretado por la Srta. Reynel..... Verdi
Cavatina de la ópera Semiramis; interpretado por la Srta. Cortés..... Rossini
Dúo de la ópera El Trovador; interpretado por la Srta. Agudo y el Sr. Gayarre..... Verdi
Trío para dos flautas y contrabajo; interpretado por los Sres. Escribano, Gosset y Carvajal..... Anónimo
Barcarola; interpretada por varias alumnas de canto..... Saldoni
Romanza de la ópera Le due illustre rivali; interpretada por el Sr. Rovira..... Mercadante
Cavatina de la ópera Linda; interpretada por la Srta. Iriarte..... Donizetti
Dúo de la ópera Lucía; interpretado por la Srta. Huertas y el Sr. Gayarre..... Donizetti
Impromptu para piano; interpretado por la Srta. Lorenzo..... Chopin²⁴⁸

Lo cierto es que las obras de Chopin, pese a que tuvieron un papel muy discreto durante los años sesenta, van a estar cada vez más presentes en los conciertos a partir de la década de los años setenta. En la siguiente tabla podemos comprobar que algunas de las obras del compositor polaco fueron elegidas para que los alumnos del conservatorio mostraran sus habilidades en conciertos tan distinguidos como las aperturas de curso de 1874, 1875, 1879 y 1880.

Tabla 2: Presencia de la música de Chopin en las aperturas del curso escolar del Conservatorio de Madrid entre los años 1874 y 1880

FECHA	PIANISTA	OBRA	LUGAR	OBSERVACIONES
2-X-1874	Segura (Alumno de Compta)	Polonesa	Conservatorio de Madrid	Distribución de premios y apertura del curso
2-X-1875	Srta. Fernández	Concierto para piano [sin especificar]	Conservatorio de Madrid	Apertura del curso escolar
2-X-1875	Srta. Parra y Sr. Rey	Rondó para dos pianos en Do mayor, op. póstumo 73	Conservatorio de Madrid	Apertura del curso escolar
2-X-1879	Srta. Serrano (alumna de Zabalza)	1º movimiento del Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Conservatorio de Madrid	Apertura del curso
2-X-1879	Srta. Maffei (Alumna de Compta)	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Conservatorio de Madrid	Apertura del curso
¿?-X-1880	Srta. Elisa Veloso (alumna premiada de Compta)	Scherzo nº3, en do sostenido menor, op. 39	Conservatorio de Madrid	Apertura del curso

El notable predominio de las obras del compositor polaco a finales del siglo XIX hace que nos encontremos programas como el interpretado en el salón del Conservatorio de Madrid el 23 de diciembre de 1892 dentro del primer ejercicio lírico-dramático de

²⁴⁸ *El Artista*, Madrid, 15-XII-1868, 6-7

ese año académico²⁴⁹. La posición que ocupa la música de Chopin frente a la de otros compositores no deja dudas sobre la importancia que fue adquiriendo en los últimos cursos de la enseñanza del piano. En esta ocasión tomaron parte en la sección de este instrumento tres alumnos que cursaban el séptimo año. En primer lugar, Facundo de la Viña, alumno de Zabalza, interpretó el *Estudio en sol bemol* y la *Balada n.º 3 en La bemol mayor op. 47* de Chopin. Le siguió la señorita Arizmendi, alumna de Mendizábal, con otra balada de Chopin. Para finalizar la parte dedicada a este instrumento, la señorita Centeno, alumna de Tragó, hizo sonar sobre el escenario un *Estudio en mi mayor* de Chopin y el *Vals cromático* de Godard.

En marzo de 1899 podemos señalar otro ejemplo, esta vez con la participación de las alumnas de la clase de Pilar Fernández de la Mora. Como en el caso anterior, todas ellas se hallaban cursando el último año de los estudios reglados por el Conservatorio de Madrid. En primer lugar, Sofía Grasiani interpretó el *Estudio en sol bemol*, Sofía Alonso la *Berceuse en Re bemol mayor op. 57* y Elisa Tavares la *Balada n.º 1 en sol menor op. 23*.

Los alumnos más aventajados solían participar activamente en la vida cultural de su entorno. Algunos pianistas premiados por el conservatorio u otros que estaban a punto de finalizar sus carreras se iniciaban en el mundo de la interpretación en veladas y conciertos llevados a cabo en lugares como el Salón Romero. Obras de pequeño formato como vals, nocturnos o estudios fueron interpretadas en estos años por discípulos de Carlos Beck, de Isabel Echeverría de Aguirre, o de Zabalza, entre otros. Como ejemplo podemos citar el concierto que se llevó a cabo el 18 de diciembre de 1889 y tuvo como protagonistas a Antonio Puig y Luis Navarro Muñoz, discípulos de Zabalza y primeros premios del conservatorio. El programa interpretado en dicha ocasión fue el siguiente:

Primera parte: Antonio Puig	
<i>Primer tiempo de la Sonata en do mayor n.º 21</i>	Beethoven
<i>Nocturno en mi bemol</i>	Chopin
<i>Mazurca</i>	Chopin
<i>Gran Scherzo en re menor</i>	Gottschalk
<i>Una fiesta en España</i>	Zabalza
Segunda parte: Luis Navarro Muñoz	
<i>Gran polonesa en mi bemol</i>	Chopin
<i>Nocturno en la bemol</i>	Chopin
<i>Capricho bohemio</i>	Zabalza

²⁴⁹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 24-XII-1892, 2.

3º *Célebre Tarantela de bravura de La Muta di Portici*..... Liszt
Vals capricho Tausig

Tercera parte: Antonio Puig y Luis Navarro Muñoz
Variaciones a dos pianos sobre un tema de Beethoven..... Saint-Saëns
Rondó a dos pianos op. 73..... Chopin
Primer tiempo del Gran concierto en Do mayor a dos pianos..... Beethoven²⁵⁰

De entre todo el repertorio puesto sobre el escenario del Salón Romero por los alumnos de piano, llama poderosamente la atención el *Rondó para dos pianos en Do mayor, op. póstumo 73*. Esta espectacular obra, a pesar de que el pianismo chopiniano se deja entrever a lo largo de todos los temas, muestra características más propias de la bravura lisztiana. Gracias a este virtuosismo se convirtió rápidamente en una de las obras más interpretadas en cuanto a la formación de dos pianos se refiere. Durante las dos últimas décadas del siglo XIX encontramos esta obra en numerosas ocasiones²⁵¹.

Otro de los alumnos más destacados de Dámaso Zabalza fue el navarro Joaquín Larregla. El 26 de marzo de 1886 participó en un concierto benéfico en el Teatro Español en el que se pudieron escuchar obras pertenecientes al repertorio operístico, composiciones para piano e incluso se representó una comedia de un acto en la tercera parte de la velada²⁵². Larregla, a sus 21 años de edad, fue el único intérprete de obras para piano solo, poniendo sobre el escenario del teatro un nocturno de Chopin y un scherzo de Gottschalk. Además de su carrera como pianista, Larregla cuenta con una producción compositiva en la que podemos encontrar piezas para piano que se asemejan a las del compositor polaco. De entre sus composiciones queremos destacar el *Nocturno en La bemol*, que según la prensa de la época «por lo tierno y delicado, es propio de Chopin»²⁵³.

Este nocturno, dedicado a Marianita Nogueras, tiene una forma tripartita incluyendo una pequeña introducción al principio y una coda final. Al igual que ocurre en la mayoría de nocturnos de Chopin, la segunda sección (B) contrasta con la primera

²⁵⁰ *El Liberal*, Madrid, 18-XII-1889, 4.

²⁵¹ El *Rondó para dos pianos en Do mayor, op. póstumo 73* de Chopin fue interpretado por la Sera. Parra y el Sr. Rey en la apertura del curso escolar del Conservatorio de Música de Madrid en octubre de 1875; en el concierto que Romani y Domenech ofrecieron en la Sucursal Érard de Barcelona en enero de 1887; en el recital que Enrique Granados y Ricardo Viñes ofrecieron en mayo de 1888 en la Sala Érard de París; el concierto que Consuelo Romero y Pilar Romero dieron en julio de 1891 en el Salón Montano; la interpretación de las Srtas. Escalona y García Ortega en el Salón del Conservatorio de Madrid en noviembre de 1892; la participación de las Srtas. Aguilar y Angelina en la entrega de premios en el Conservatorio del Liceo de Barcelona en diciembre de 1893.

²⁵² *El Imparcial*, Madrid, 28-III-1886, 3.

²⁵³ *El Imparcial*, Madrid, 24-I-1891, 4.

(A) tanto en textura como en tonalidad, volviendo a una recapitulación de la primera sección en el tramo final. La pieza comienza con una introducción de dos compases en los que la mano izquierda se inicia con el acorde arpegiado de la tónica de la tonalidad principal, La bemol mayor. Este recurso aparece recurrentemente a lo largo de toda la obra. La atmósfera expresiva y cantáble, deudora del belcanto, se muestra ya desde el inicio de la melodía en el tercer compás, enfatizada por la indicación «legato il canto». Esta primera sección está formada por un tema de ocho compases que se repite añadiendo algunas variaciones, manteniendo siempre la textura de melodía acompañada. La parte central, en la tonalidad de Mi bemol mayor, contrasta con una textura de corte más contrapuntística, finalizando en una cadencia construida con trinos y fusas en movimiento cromático. La tercera sección retoma el lirismo inicial y la tonalidad de La bemol mayor. Una de las características de la obra es la profusa presencia de elementos ornamentales e indicaciones expresivas, constante también en el repertorio chopiniano. Compárese a continuación las semejanzas entre los ágiles motivos en fusas que Larregla utiliza en la primera sección del nocturno con los que Chopin escribió en la primera parte de su *Nocturno op. 9 n° 3*.



Ejemplo 14: *Nocturno en La bemol* de Larregla (c. 17)

Ejemplo 15: *Nocturno op. 9 n.º 3* de Chopin (c. 55)

A propósito de una velada en el Ateneo de Madrid en enero de 1899 en la que el pianista interpretó alguna de sus obras, *La Época*²⁵⁴ publica una crítica en la que se afirma que en la música de Larregla «se advierte la influencia que en el compositor ha ejercido el detenido estudio de los clásicos». Según el autor de estas líneas, Mendelssohn y Chopin fueron «comprendidos admirablemente por el joven maestro», señalándose como modelos en su educación musical. En 1906 pasa a formar parte de la Real Academia de Bellas Artes, al hacerse con el sillón del fallecido Manuel Fernández Caballero. Durante su presentación pronunció un discurso titulado *Influencia del pianista-compositor en la educación artístico-musical de los pueblos*²⁵⁵. En dicho alegato hizo referencia a la figura de Chopin, para él, todo un referente en la historia del piano, demostrando la influencia de la música y la imagen del compositor polaco, presente desde su formación como pianista.

Si analizamos los conciertos relacionados con los conservatorios de otras ciudades podemos ver una tendencia similar. Manuel Sancho García nos ofrece en su estudio «Ámbitos de interpretación pianística en la Valencia del siglo XIX»²⁵⁶ una visión del repertorio interpretado en las audiciones organizadas en el Conservatorio de Música de dicha ciudad. En este centro, fundado en 1879, se interpretaban obras de muy diversos autores. Dentro del repertorio chopiniano cabe destacar que las obras más habituales coinciden con las que encontramos en el Conservatorio de Madrid: el *Andante Spianato* y *Gran Polonesa Brillante op. 22*; la *Balada en Sol menor op. 23*; el

²⁵⁴ *La Época*, Madrid, 21-I-1899, 4.

²⁵⁵ Joaquín Larregla y Urbieto, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes en la recepción pública del Sr. D. Joaquín Larregla y Urbieto el 11 de noviembre de 1906 - Influencia del pianista-compositor en la educación artístico-musical de los pueblos* (Madrid: Imprenta Alemana, 1906), 38.

²⁵⁶ Manuel Sancho García, «Ámbitos de interpretación pianística en la Valencia del siglo XIX: el salón burgués, la sala de conciertos y el café», en José Antonio Gómez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015), 639-654.

Scherzo en Si bemol menor op. 31 y algún movimiento del *Concierto en Mi menor op. 11*.

A finales de la década de 1880 y comienzos de 1890, ya encontramos la música de Chopin en los conciertos ofrecidos por los alumnos de las nuevas escuelas y academias que se van fundando en ciudades como: Zaragoza, San Sebastián, Barcelona, Granada, etc.²⁵⁷.

2.2. Concursos y oposiciones

Como ya venimos advirtiendo en los puntos anteriores, la música de Chopin se identifica con una alta dificultad tanto técnica como interpretativa. Por este motivo no es de extrañar que sus obras estén presentes en los diversos concursos, premios y oposiciones que se convocan en España en el último tercio del siglo XIX. Desde la década de los años cincuenta se vienen publicando en la prensa española reseñas en las que se notifican las obras presentes en los concursos y premios de piano que se organizan en Londres, París, Bruselas, etc. La música de Chopin parece ser una de las más elegidas a la hora de comprobar la valía y destreza de un aspirante a profesor de piano.

Dentro de estos certámenes u oposiciones, algunas piezas tienen carácter obligatorio mientras que otras son elegidas personalmente por los intérpretes que se examinan. Las obras del compositor polaco que más se repiten en este tipo de pruebas coinciden con las presentes en el repertorio de los concertistas de estos años: el *Concierto para piano y orquesta n.º 1 en mi menor op. 11*, el *Andante Spianato* y *Gran Polonesa Brillante op. 22*, algunos estudios e *impromptus*. Como es de esperar, son obras con un cargado carácter virtuoso que ponen de manifiesto las habilidades de los propios ejecutantes. Al igual que ocurre en el repertorio brillante que se busca en algunos recitales, no se opta por los géneros más intimistas del catálogo del compositor polaco: nocturnos, preludios, etc.

A continuación citaremos una serie de ejemplos que ilustran la presencia de la música de Chopin en este tipo de pruebas.

²⁵⁷ Ver la tabla de interpretaciones en el Anexo IV.

En primer lugar abordaremos el caso de algunas oposiciones convocadas para obtener una plaza como profesor de piano o conseguir una dotación económica para perfeccionar los estudios pianísticos. A través de una exigente selección se pretende encontrar al mejor candidato de entre varios aspirantes, todos ellos con un nivel muy alto. Prueba de ello fue el «primer ejercicio de las oposiciones para cubrir la plaza de profesor de piano, vacante por el fallecimiento del Sr. Compta»²⁵⁸. Para dicha prueba, acontecida en el año 1882, dentro de los doce opositores que presentaron una obra elegida por ellos mismos, debemos señalar a Serrano y Mañas, que eligieron la *Sonata para piano n.º 3 en si menor op. 58* y la *Balada n.º 1 en sol menor op. 23* de Chopin respectivamente.

Unos meses más tarde, en marzo de 1883, *El Liberal* informaba del proceso llevado a cabo para resolver la concesión de unas ayudas para el perfeccionamiento musical:

En la Escuela Nacional de Música dieron principio ayer tarde los ejercicios públicos de oposición a las pensiones creadas por el ministerio de Fomento para perfeccionar estudios musicales en el extranjero. Dos opositores se han presentado: doña Elisa Rey y D. Vicente Lozano, ambos primer premio de piano que ejecutaron el concierto de Chopin en mi menor, el estudio *Notas falsas*, de Rubinstein y una sonata de Beethoven²⁵⁹.

Finalizaremos con el caso de Montserrat Sampere que interpretó obras de Chopin tanto para optar al título de profesorado como para conseguir el afamado premio extraordinario del Conservatorio. Según un texto publicado en abril de 1897 en *La Dinastía*²⁶⁰, Montserrat Sampere «aborda con igual facilidad y maestría la música delicada, clásica, finísima de Chopin, que la romántica y tumultuosa de Liszt, o la revolucionaria de Wagner». *La Ilustración Musical Hispano-Americana* en julio de 1895 recoge en sus páginas la siguiente reseña:

Entonces se crearon títulos de profesorado, a que optó Montserrat Sampere, exigiéndosele que probara su suficiencia en la Sonata en la bemol de Weber, en dos estudios de Chopin y en otros estudios de perfeccionamiento escritor por D. Francisco de P. Gavagnach director del Conservatorio. Y el título le fue otorgado con nota de sobresaliente.

Solo faltaba a esta esclarecida alumna de aquel Conservatorio la conquista del premio extraordinario, del premio concedido una sola vez hacia ya 12 años: la medalla de Oro.

²⁵⁸ *La Correspondencia de España*, Madrid, 20-XI-1882, 3.

²⁵⁹ *El Liberal*, Madrid, 4-III-1883, 2.

²⁶⁰ *La Dinastía*, Barcelona, 2-IV-1897, 2.

Ejecutar una Sonata de Beethoven, un Concierto en mi menor de Chopin, un fragmento de una obra antigua y lectura a primera vista de una pieza manuscrita²⁶¹.

Los premios o certámenes de interpretación también sirvieron para que los jóvenes panistas adquirieran prestigio. Era habitual que los conservatorios o escuelas de música organizaran estos eventos para laurear a sus mejores alumnos. También existe el caso de instituciones que promueven estos actos para honrar algún festejo o promover la cultura entre sus allegados. De entre estos últimos podemos citar el premio organizado por el Liceo-Casino de Pontevedra en 1882, que cuenta con una obra de Chopin en la parte obligatoria para piano. La *Crónica de la Música* lo detalla de la siguiente manera: «Ya se han anunciado el certamen literario y musical de los juegos florales, para los días 17 y 18 de agosto próximos. [...] Premio del Liceo-Casino. *Tulipán de plata*. Se adjudicará al que con más acierto interpreta la *Fantasia-Improptu*, para piano ob.66 de Chopin»²⁶².

En 1890 *El País*²⁶³ recoge la convocatoria de otro certamen, en esta ocasión organizado por la Sociedad Unión y Fomento. El jurado estuvo formado por profesores de renombre como la señora Tormos de Salarich y los señores Fernández Caballero, Llano, Zabalza, Serrano, Arbós y Agustín Rubio. El acto tuvo lugar el 26 de octubre de ese mismo año. Como pieza de concurso para el grupo integrado por los pianistas se especificó que se debía interpretar el *Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22* y otra pieza a elección del concursante.

De entre los muchos premios que cada curso se otorgan en los conservatorios quiero destacar uno verdaderamente significativo ya que además de las obras elegidas por las alumnas, se les exige que toquen «de repente» el *Concierto para piano y orquesta n.º1 en mi menor op. 11* de Chopin. Me estoy refiriendo a las pruebas que se llevaron a cabo en 1885 en el Conservatorio de Madrid. Las protagonistas del evento fueron las discípulas de Dámaso Zabalza que cursaban el último año de la carrera de piano. «Entre las alumnas que obtuvieron el primer premio, merecen especial mención las distinguidas señoritas Rodero (doña Asunción) y Bianqui, a las cuales el público tributó unánimes y entusiastas aplausos, por la perfección y gusto con que interpretaron

²⁶¹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 30-VII-1895, 6.

²⁶² *Crónica de la Música*, 5-VII-1882, 6.

²⁶³ *El País*, Madrid, 2-X-1890, 2.

las piezas señaladas para el ejercicio»²⁶⁴. Dos años después encontramos otro ejemplo en el que los alumnos de la Escuela municipal de música de Barcelona, pertenecientes a la clase de Juan Bautista Pujol, interpretaron obras diferentes dependiendo de su género. La obra elegida en el caso de los alumnos fue la *Sonata en fa menor* de Schulhoff mientras que las alumnas tuvieron que interpretar nuevamente el concierto en mi menor de Chopin²⁶⁵.

Como hemos podido comprobar en los ejemplos anteriores, en el ámbito académico y profesional la exigencia a la hora de afrontar estas pruebas es de un nivel muy alto tanto para hombres como para mujeres. Sin embargo hemos encontrado otros casos en los que las piezas seleccionadas para algunos concursos se diferencian en categorías, distinguiendo entre intérpretes masculinos y femeninos. En el caso de la música de Chopin, si bien es cierto que se utiliza tanto en el repertorio escogido para hombres como para mujeres, la diferencia más clara la encontramos en los arreglos para cuatro manos o partituras facilitadas enfocadas al ámbito de las pianistas aficionadas.

En un concurso celebrado en 1888 en Vigo se premia al pianista «que ejecute con más gusto y precisión» la *Berceuse* de Chopin mientras que en la siguiente categoría se ofrece un premio a las dos mejores señoritas que interpreten a cuatro manos la segunda *Rapsodia húngara* de F. Liszt. La crónica de este evento, publicada en *La Unión Católica* en octubre de ese mismo año no deja dudas sobre el papel secundario impuesto a la mujer en este ámbito. Según el texto, la concurrencia a esta segunda categoría –diferenciada como menor a la del hombre desde un principio– es todo un «alarde de la juventud femenina». El autor se siente encantado de ver cómo ciertas mujeres participan en los concursos instrumentales, advirtiéndole sin embargo que le «asustaría ver que todas las mujeres abandonaban sus naturales ocupaciones por la vida exterior en sus distintos aspectos, propia del hombre». Termina afirmando que la mujer «puede y debe cultivar aquellos medios de acción compatibles con la naturaleza del sexo para combatir con éxito en la lucha por la existencia»²⁶⁶.

²⁶⁴ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 20-VI-1885, 3.

²⁶⁵ *La Dinastía*, 17-VII-1887, 3.

²⁶⁶ *La Unión Católica*, Madrid, 9-VIII-1888, 2.

En el mes de agosto de 1891²⁶⁷ se celebra en Vigo otro certamen musical que al igual que el anterior, consta de diferentes categorías. En lo referente al repertorio pianístico, aparece por una parte el premio dedicado a la ejecución a cuatro manos de la *Polonesa op.40 n.º2 en do menor* de Chopin. El trofeo, «para las señoras o señoritas que mejor interpreten» la obra, consta de «dos objetos de arte»²⁶⁸. Como podemos ver, se da por sentado que las intérpretes de este repertorio a cuatro manos –frecuente en los salones a través de fantasías de ópera y arreglos de melodías conocidas– iban a ser únicamente mujeres.

Es muy significativo que todos los concursos y pruebas de este tipo que incluyeron obras de Chopin se produjeron a partir de la década de 1880. Según el análisis llevado a cabo en los puntos anteriores, durante las dos últimas décadas del siglo XIX la música de Chopin era una parte importante de la formación de los pianistas. La técnica y el virtuosismo necesarios para abordar parte de este repertorio lo hacen ideal para que las concertistas más destacadas muestren sus altas capacidades ante el público.

3. La música de Chopin en la enseñanza privada

Si bien es cierto que la enseñanza reglada florece durante este siglo con la fundación de conservatorios y escuelas de música, la enseñanza privada o libre seguiría siendo muy abundante. Mientras que los grandes pianistas de finales del siglo XIX van a estar vinculados a los conservatorios ya sea como alumnos o finalmente como profesores, la enseñanza privada va a estar enfocada sobre todo a la formación de la incipiente burguesía que demanda una instrucción sin ambiciones profesionales. Ha quedado suficientemente demostrado que la música de Chopin se impartía sobre todo durante los últimos años de la formación pianística reglada. Sin embargo, los profesores privados ofertarían también como reclamo el estudio y conocimiento de los grandes compositores para piano. Aunque este tipo de enseñanza se caracteriza por ser más flexible y sus enseñanzas no se solían recoger en un plan de estudios, cuestión que dificulta el análisis de los repertorios utilizados, encontramos algunas referencias a las obras del compositor polaco.

²⁶⁷ *El Imparcial*, Madrid, 4-VII-1891, 2.

²⁶⁸ Ídem.

En el año 1872 encontramos en las páginas de *El Imparcial* el anuncio de las clases de música que se impartían en la calle Alcalá de Madrid: «La señora de Harcourt, primer premio del Conservatorio de música de París, ha abierto una academia de música, en la que se enseñará el piano según el método de Chopin»²⁶⁹. Como ocurre en este ejemplo, en el ámbito de la enseñanza libre encontramos referencias a Chopin aludiendo a un aprendizaje de calidad y como argumento de autoridad para reforzar la imagen del profesor.

La enseñanza particular comienza a ganar importancia con el desarrollo de la industria musical y el avance de la música para piano como vehículo para consolidarse socialmente. Como ya hemos visto anteriormente, los pianistas aficionados no se conforman con tocar piezas sencillas y aspiran a enfrentarse a las obras de los compositores más relevantes. Debido a este hecho, algunos autores optan por escribir métodos que ya desde un principio van enfocados a la instrucción de un público no profesional. En estos trabajos se aborda la enseñanza del piano desde los inicios más elementales. En ocasiones, además de ejercicios para mejorar la técnica a la hora de tocar el piano, se añaden algunas obras de compositores de renombre. Esto hace que el estudio sea más ameno y el alumno tenga la oportunidad de acercarse a la música que estos compusieron. Sin embargo, cuando el nivel del estudiante todavía no es el óptimo para afrontar algunos repertorios, se opta por facilitar ciertas obras. En el caso de la música de Chopin, podemos citar la obra que aparece en el *Método completo, fácil y gradualmente progresivo para piano: seguido de una colección de ejercicios, para igualar la fuerza de los dedos* de F. Hansfelt, editado por Vidal en Barcelona. El autor recoge una serie de «lecciones recreativas de los más célebres maestros», siendo la número cinco el *Nocturno op. 55 n.º 1 en fa menor*, de Chopin. Esta obra, que no se caracteriza por ser una de las más populares escritas por el compositor polaco, se presenta fragmentada y facilitada. Únicamente se han reproducido una treintena de los primeros compases, evitando las complejidades técnicas que van apareciendo a medida que se va desarrollando la obra. También hay que señalar que se opta por transportar la pieza a re menor y se eliminan ciertas notas para facilitar la lectura.

En otros métodos de esta misma índole aparecen recomendaciones para interpretar los estudios y las obras establecidas en los programas del conservatorio. De

²⁶⁹ *El Imparcial*, Madrid, 21-I-1872, 4.

esta forma podemos observar que, aunque se intente acercar la música de Chopin a los jóvenes iniciados, la realidad es que se aconseja su estudio en las etapas más avanzadas. Este es el caso de las orientaciones que se indican en el *Método completo de piano fácil y progresivo*, obra 33²⁷⁰ de José Sobejano; o el *Método especial de piano: por el que pueden estudiar dicho instrumento, así los que tengan conocimientos de solfeo, como los que no le conozcan ni quieran estudiarle*, de Antonio Pasamar. En las conclusiones esgrimidas en este último trabajo podemos leer las siguientes líneas:

Para que el discípulo conozca todo lo que más necesita saber un aficionado, presento una relación de las obras que debe estudiar después de haber vencido todo lo que contiene este método, las que divido en cuatro grupos para que practique las indicadas en uno, dos, tres o en los cuatro, según sean sus aspiraciones [...].

1º. Estudios de Clementi: *Gradus ad Parnassum*, ordenados por Compta, primer libro. Algunos estudios *característicos* de Bertini, o *artísticos* de Ravina. Dos o tres sonatas de Mozart.

2º. Estudios de Clementi: *Gradus ad Parnassum*, ordenados por Compta, segundo libro. Estudios especiales para el desarrollo de la mano izquierda, de Zabalza. Obras de Field, Ries, Hummel o Herz.

3º. Doce estudios artísticos de Power. Estudios de Chopin op. 10 (del 1 al 5), obras de Weber, Mendelssohn, Beethoven y Bach.

4º. Cuatro estudios característicos de Moscheles, Estudios de Chopin op. 10 (del 6 al 10), obras de gran dificultad en todos los géneros²⁷¹.

En definitiva, podemos señalar que encontramos una contradicción a la hora de programar la música de Chopin dentro de los estudios musicales. Si bien, parece que hay un consenso generalizado a la hora de calificar la obra de Chopin como difícil y de gran calidad. Sin embargo, este hecho no es suficiente para que los jóvenes aprendices o los pianistas más inexpertos renuncien a la belleza melódica de las obras del compositor polaco. Además, los métodos analizados en este punto, publicados a partir de los años ochenta, ya muestran a Chopin dentro del canon clásico, siendo un compositor de referencia en el repertorio para piano.

²⁷⁰ José Sobejano, *Método completo de piano fácil y progresivo, obra 33* (Madrid: Juan López, 1885), 3. Se indica una sucesión de obras colocadas progresivamente según su dificultad. Los estudios de Chopin aparecen en la última parte.

²⁷¹ Antonio Pasamar, *Método especial de piano: por el que pueden estudiar dicho instrumento, así los que tengan conocimientos de solfeo, como los que no le conozcan ni quieran estudiarle* (Madrid: Calc. De S. Santamaría, 1884), 184.

CAPÍTULO IV. LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN A TRAVÉS DEL COMERCIO Y EDICIÓN DE PARTITURAS

La edición de partituras, además de constituir un lucrativo negocio en el siglo XIX, desempeña un papel fundamental en la difusión de todo repertorio. Para un compositor-pianista como Chopin, que daba tan pocos conciertos, publicar sus ediciones en diferentes países era una fuente de ingresos relevante. Habitualmente, Chopin trabajaba con tres editores que publicaban simultáneamente sus composiciones en Francia, Alemania e Inglaterra. El comercio musical hizo que llegaran a España ejemplares de estas ediciones.

1. Comercialización de la música de Chopin

Durante la primera mitad del siglo las producciones musicales van a estar condicionadas por las preferencias estéticas que provienen del entorno del salón. La creación de obras destinadas a este espacio atiende al carácter social que predomina en esas reuniones²⁷². El repertorio para piano solista más popular durante la primera mitad del siglo XIX se nutre por un lado de las fantasías, variaciones o reducciones de los temas operísticos más famosos; y por otro, de los bailes de salón. Según Nagore, «podemos afirmar que en la primera mitad del siglo XIX al furor por la ópera italiana se une una auténtica pasión por el baile»²⁷³. Por lo tanto, no es casual que las primeras ediciones de la música de Chopin que se comercializan en España sean mazurcas y valsos²⁷⁴. Este hecho seguramente tenga relación con la facilidad para vender este tipo de obras, propias de la música de salón, a los pianistas aficionados.

A finales de la década de 1840, se empiezan a publicitar en la prensa ediciones de partituras de Chopin llegadas de París, como muestra el siguiente anuncio publicado en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* en 1848: «Se acaba de recibir un gran pedido de música de París, en el que vienen las mejores obras de Thalberg, Liszt, Chopin, Mendelssohn, Rosellen, Beethoven, etc., un gran surtido de rigodones, polkas, redovas,

²⁷² Alonso, «Los salones...», 166.

²⁷³ María Nagore Ferrer, «El lenguaje pianístico de los compositores españoles...», 665.

²⁷⁴ *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 27-IV-1849.

mazurkas [...]»²⁷⁵. Como afirma María Nagore²⁷⁶, el público general desconocía en su gran mayoría a Chopin hasta mediados de los años 1840. Casimiro Martín²⁷⁷ es el pionero en comercializar sus obras en 1846.

La importancia de la relación con Francia en la introducción de la música de Chopin en España no se reduce únicamente a los contactos comerciales entre editores. Los propios pianistas que viajaron a Francia para formarse y dar conciertos, regresaron con ediciones de partituras para su uso propio. Es evidente que si Pedro Pérez de Albéniz publica en 1840 su método para piano incluyendo un fragmento de una pieza de Chopin, el pianista y profesor español era conocedor, por lo menos, de los estudios escritos por el compositor polaco. Además, otros pianistas como Santiago de Masarnau, Juan María Guelbenzu, etc., regresaron de Francia durante los primeros años de la década de 1840. Precisamente, en la biblioteca personal de Juan María Guelbenzu²⁷⁸, custodiada actualmente en los fondos de la Biblioteca Nacional de España, se pueden encontrar ediciones francesas de obras de Chopin editadas por Schlesinger²⁷⁹, Pacini²⁸⁰ y Catelin²⁸¹. Estas ediciones fueron compradas en su mayoría en Francia, pero también aparecen otras con sellos de casas de música de Madrid y Barcelona (Andrés Vidal y Roger). Por lo tanto es razonable pensar que varios años antes de los primeros anuncios en la prensa española de la venta de estas piezas, la música de Chopin ya había cruzado los Pirineos, aunque hay que tener en cuenta que su ámbito de difusión fue muy reducido, limitándose al entorno privado.

En el año 1849 encontramos varias publicaciones en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* donde se anuncia la llegada de un pedido de «música selecta». En el almacén de música de Conde y M. Salazar, situado en la bajada de Santa Cruz, se ofertaban mazurcas y vales de Chopin y obras para piano de otros autores.

²⁷⁵ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 29-IX-1848.

²⁷⁶ Nagore Ferrer, María: «Chopin et l'Espagne...», 9.

²⁷⁷ El primer anuncio de las obras de Chopin que hemos encontrado en la prensa es el publicado en el *Diario de Avisos de Madrid* el 10-V-1846. En él se citan las nuevas partituras que se acaban de recibir en el almacén de música de la calle de Correos.

²⁷⁸ En la colección Guelbenzu de la Biblioteca Nacional de España, compuesta por su biblioteca personal, podemos encontrar obras para piano de Chopin: preludios, vales, mazurcas, conciertos, etc.

²⁷⁹ Algunos ejemplos de estas partituras son: *4 Mazurcas op. 7* (M.GUEL BENZU/139), *Concierto para piano n.º 1, op. 11* (M.GUEL BENZU/1326(3)), *Mazurcas op. 30* (M.GUEL BENZU/1320(3)), *Impromptu op. 29 n.º 1* (M.GUEL BENZU/1320(4)), y *Estudios op. 25* (M.GUEL BENZU/1326(4)).

²⁸⁰ *Vals op. 42* (M.GUEL BENZU/138).

²⁸¹ *Preludios op. 28* (M.GUEL BENZU/1322(10 y 11)).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se puede observar la introducción de las obras chopinianas en los catálogos de los editores musicales. Como hemos podido comprobar en el punto dedicado a la enseñanza del piano, ya no solo se ponen a la venta las partituras más sencillas del compositor polaco sino que encontramos referencias a sus estudios, conciertos para piano y orquesta, etc. Dentro de las obras para piano catalogadas en 1855 por el establecimiento de Martín Salazar encontramos el primer y segundo concierto de Chopin junto con otras obras para piano y orquesta de Herz, Ries, Hummel, Moscheles, Field y Weber²⁸². Un año más tarde, dentro del catálogo de piezas de música que el Almacén Romero oferta con un precio especial a los suscriptores de la *Gaceta Musical de Madrid*, encontramos una gran cantidad de obras para piano²⁸³. Entre este amplio abanico de piezas podemos mencionar las siguientes obras de Chopin: *Preludios* en dos cuadernos, *Estudios op. 25* en dos cuadernos y *Estudios op. 10* en dos cuadernos. En el catálogo que en 1857 los editores franceses Brandus y Dufor ponen a disposición de los compradores españoles en el depósito «Exposición extranjera [sic]» situado en el número 10 de la calle Mayor de la capital, encontramos una amplia gama de piezas compuestas por Chopin: baladas, impromptus, mazurcas, conciertos para piano, valsos, nocturnos, preludios, sonata, etc.²⁸⁴. A estas obras se añade el arreglo para piano a cuatro manos del *Gran Dúo concertante sobre temas de la ópera Robert le diable*, de Meyerbeer, en *Mi mayor*, para violonchelo y piano compuesto conjuntamente por Chopin y el violonchelista Auguste Franchomme.

La amplia oferta de obras del compositor polaco a disposición de los instrumentistas a través de los almacenes de música españoles contrasta con el reducido número de interpretaciones de su música que hemos registrado durante los años cincuenta. Aunque no tengamos evidencias que nos lo demuestren, la comercialización de este repertorio nos hace pensar que es muy probable que los pianistas del momento lo interpretaran. Esto viene a corroborar la idea planteada anteriormente de que si bien, la música de Chopin era conocida y estaba al alcance de los pianistas españoles a finales de la década de 1840 y en la de 1850, su impacto en el público todavía sería muy escaso debido al carácter privado de sus interpretaciones.

²⁸² *Gaceta Musical de Madrid*, Madrid, 22-IV-1855, 8.

²⁸³ *Gaceta Musical de Madrid*, Madrid, 23-XI-1856, 6.

²⁸⁴ *El Clamor Público*, Madrid, 2-V-1857, 4.

CHOPIN. — 4 ballade.	7 50
Impromptu.	6
4 mazurkas.	6
Id.	7 50
3 idem.	7 50
Sonate.	9
1 concerto.	15
3 nocturnes.	6
2 idem.	6
2 concerto.	15
3 nocturnes.	7 50
Marche funèbre.	5
3 walses.	6
24 préludes.	9
Prélude.	6
CHOPIN et FRANÇOIS. — Grand duo de Robert á quatre manos.	9

Ilustración 7: Anuncio de las partituras de Chopin que se comercializan en el establecimiento de la Calle Mayor de Madrid en 1857

Como ya hemos visto en los párrafos anteriores, la música de Chopin, que comienza a comercializarse en España a finales de la primera mitad del siglo XIX, aparece ya con más frecuencia durante los últimos años de la década de 1850 en los catálogos musicales de los principales editores del país. A pesar de que el repertorio chopiniano que se comercializa en España se amplía hacia obras con una exigencia técnica mayor, no se dejan de vender obras dirigidas a los pianistas aficionados. Al igual que ocurría con otros autores, la música de Chopin se simplifica y se adapta para los intérpretes que iniciaban sus estudios o simplemente no tenían ambiciones profesionales. Un ejemplo de esto es el anuncio del depósito de partituras de una empresa de «Exposición Extranjera» publicado en 1857 por *El Clamor Público* en el que se puede leer: «En él figuran obras de los mejores maestros, arregladas para canto y piano solo, métodos de enseñanza, ejercicios graduales, himnos, tocatas, sonatas, misereres y una cantidad prodigiosa de canciones y música de baile. [...] Si miramos a sus autores nos encontramos con los nombres inmortales de Haydn, Beethoven, Rossini, Mayeerber, Thalberg, Liszt y de otros como Chopin, Auber, Haley [*sic*], Garia [*sic*], Dolher, kramer [*sic*], Russellen [*sic*], Prudent, Martin, Wolf, etc.»²⁸⁵. Es muy significativo que en esa enumeración de compositores se coloque a Chopin fuera de los autores canónicos del momento identificados como «nombres inmortales». Esto prueba que Chopin, aunque comenzaba a ser conocido por una parte más amplia del público en general, todavía no había alcanzado la importancia que tendría décadas después.

²⁸⁵ *El Clamor Público*, Madrid, 4-III-1857, 3

Pero como ya hemos señalado en el ámbito de la interpretación, la recepción de la música de Chopin en España durante el último tercio del siglo XIX es mucho más compleja. Además de ser uno de los compositores que junto a Beethoven, Mendelssohn y otros, encabezaría ese repertorio que llegó a denominarse «música sabia», las obras del compositor polaco estarían presentes en muchos otros ámbitos. Las ediciones de su música también nos evidencian esta diversidad que caracteriza la recepción chopiniana de estos años.

El editor de música parisino Choudens publica su catálogo en 1867²⁸⁶. En este documento la música de Chopin aparece clasificada en dos epígrafes. El primero es el dedicado a piezas para voz y piano (una pieza arreglada para mezzo-soprano o barítono y otra para soprano o tenor con acompañamiento de piano) y el segundo el apartado de música para piano solo, que contiene una selección de valsos, la marcha fúnebre y el arreglo de esta última obra para piano a cuatro manos.

Hallamos una estructura similar en el *Nuevo Gran Catálogo de la Música Española y Extranjera* que el editor Pablo Martín publica en 1883. En este catálogo se incluyen dentro de la clasificación de «fantasías, caprichos, etc., etc.» la *Marcha Fúnebre* y la *Polonesa brillante, en Do mayor*, op. 3 –suponemos que se trata de un arreglo para piano solo– del compositor polaco. Estas son las únicas piezas sueltas de Chopin que se comercializan en este catálogo. Si seguimos más adelante encontramos la misma polonesa, pero esta vez en su versión para violonchelo y piano dentro del apéndice dedicado a este tipo de dúo. En el apartado para armonium y órgano expresivo con acompañamiento de piano se señalan los arreglos de Battmann del segundo y tercer nocturno de Chopin. Por último, entre las partituras para orquesta, en la sección correspondiente a las marchas se vuelve a incluir la celeberrima *Marcha Fúnebre* del compositor polaco.

Por lo tanto, la versatilidad de la música de Chopin queda patente también a través del análisis de las partituras comercializadas. Según los documentos analizados, a pesar de que un estudiante avanzado o un pianista con pretensiones profesionales pudiera acceder con facilidad a casi todo el repertorio chopiniano para piano, la música

²⁸⁶ Choudens, *Catalogue des publications de Choudens, éditeur de musique: extrait du catalogue* (Paris, Choudens Paris Imp. A. Appert, 1867).

del compositor polaco seguiría ofreciéndose también a los pianistas aficionados que buscaban la mera diversión frente al teclado.

2. Ediciones completas

Como veremos en los capítulos dedicados a la interpretación de la música de Chopin y al estudio de su imagen, la corriente historicista y el idealismo musical que recorre Europa durante la segunda mitad del siglo XIX tuvieron un papel destacado en la recepción de la música de Chopin en España a partir de los años 1860, viéndose reflejada también su influencia en el ámbito de la edición musical. El carácter museístico presente en los llamados «conciertos históricos» y en los compendios biográficos que se publicaron durante estos años hace que la figura del compositor polaco aparezca junto a otros compositores de renombre. Esta intención de reunir a los máximos exponentes de la considerada «música seria», y en este caso de los mejores compositores para piano de la historia, fructifica en la publicación de una serie de ediciones completas de las obras de varios autores entre los que se encuentra Chopin. El editor alemán Breitkopf y Härtel inicia en 1850 un proyecto con el que pretende crear una serie de ediciones de las obras completas de los compositores más representativos del ámbito alemán. Según el musicólogo inglés Philip Brett, la publicación de esta colección corresponde al primer intento «serio y sistemático» de señalar a ciertos compositores como parte de un canon musical germano²⁸⁷. A Bach y Haendel, considerados como los cimientos de la música alemana y por tanto lo primeros en editarse, le siguen otros autores como Mozart, Beethoven, Schubert, etc.

La edición de las piezas del compositor polaco llevada a cabo por Breitkopf y Härtel en Alemania aparece entre 1878 y 1880. Según Jim Samson²⁸⁸, esta edición represta un hito en la recepción de Chopin. Samson afirma que la incorporación de la música de Chopin en el canon de la música alemana propuesto por Breitkopf equivale a una «forma de adopción». Samson afirma que al incluir a Chopin dentro de estas ediciones se le está otorgando un puesto destacado dentro de la tradición musical

²⁸⁷ Philip Brett, «Text, Context, and the Early Music Editor», en Nicholas Kenyon (ed.), *Authenticity and Early Music*. (Oxford: OUP Oxford, 1988), 86.

²⁸⁸ Samson, «Chopin reception...», 1-17.

alemana, atribuyéndole un estatus más alto que el que tuvo durante gran parte del siglo XIX debido a su vinculación con la música de salón.

El interés por la música de épocas anteriores y la concepción de canon musical no son exclusivos de Alemania, habiéndose desarrollado mucho antes en Francia e Inglaterra²⁸⁹. Durante las décadas de 1860 y 1870 van apareciendo ediciones completas de las obras de Chopin elaboradas por sus discípulos en países como Polonia, Rusia, Francia, etc. Estas ediciones, al contrario que ocurre con la de Breitkopf y Härtel, tuvieron un impacto muy limitado debido a su poca circulación. En España, como veremos a continuación, algunos editores como Bonifacio Eslava o Antonio Romero fueron los encargados de poner en el mercado peninsular un gran número de obras del compositor polaco, contribuyendo al proceso de recepción durante estos mismos años.

Por lo tanto, la publicación de las ediciones completas que pasaremos a detallar a continuación tiene una doble importancia para la recepción de este compositor en la Península. La edición de casi la totalidad de las piezas del compositor polaco pretende hacer accesible esta música a un número mayor de personas, aumentando la popularidad de este repertorio. Además, la publicación de estas colecciones contribuye a que las composiciones del pianista polaco se coloquen dentro del canon de la «música clásica». No es casual que estas publicaciones coincidan temporalmente con las primeras interpretaciones públicas de la música de Chopin –si excluimos la gira de Liszt por España– en las que ya se presenta a este compositor como heredero de la tradición clásica²⁹⁰.

María Nagore²⁹¹ indica el inicio de estas ediciones en España en 1867, año en el que se anuncia en la prensa la primera entrega, a cargo de Bonifacio Eslava: «Estas diez obras de Chopin componen el primer volumen de la elegante edición que estamos publicando. El gran mérito de este célebre pianista clásico es reconocido en el mundo entero»²⁹². La edición culminaría en 1870, con la publicación de los volúmenes 3 y 4 de las obras de Chopin. Estas partituras están incluidas dentro de una colección mayor que agrupa a los «clásicos del piano» en doce tomos y que recibe el título de *Museo clásico de los pianistas*. En un anuncio publicado en *La Correspondencia* a propósito de la

²⁸⁹ Weber, *La gran transformación en el gusto musical...*, 159.

²⁹⁰ Ver capítulo V.

²⁹¹ Nagore Ferrer, «El lenguaje pianístico de los compositores españoles...», 53.

²⁹² *Gaceta Musical de Madrid*, Madrid, 16-VI-1867.

venta de estos últimos tomos se dice de esta colección que «por su mérito artístico, por lo esmerado de la edición y por su extraordinaria baratura merece la excelente acogida que tiene entre profesores y aficionados»²⁹³. El compositor, violonchelista y editor Bonifacio Eslava²⁹⁴, creó la Editorial Eslava que comenzó a publicar partituras en 1857, siendo una de sus obras más populares el citado *Museo clásico de los pianistas*.

Dentro de esta colección se dedican cuatro tomos a las obras completas de Chopin coincidiendo con los números 9 al 12 de la clasificación general del *Museo clásico de los pianistas*. Las obras se organizan siguiendo el número de opus²⁹⁵. No obstante, no aparecen todos ya que se omiten algunas obras de cámara como el *Trío op. 8 en Sol menor*, para piano, violín y violonchelo o la *Sonata op. 65 en Sol menor*, para piano y violonchelo. Las partes de orquesta de los dos conciertos para piano están sustituidas por una reducción para piano. Tampoco se incluyen en esta colección los *Estudios op. 10 y op. 25*, los *24 Preludios op. 28*, el *Preludio op. 45* ni las *Variaciones op. 12 en Si bemol mayor*, para piano y orquesta, sobre «Je vends des scapulaires» de la ópera *Ludovic* de Ferdinand Hérold y F. Halévy. La hipótesis que manejamos para explicar estas ausencias es que tanto los estudios como los preludios podrían comercializarse aparte por estar formados en sí mismos por un gran número de obras, siendo además un repertorio ligado a la enseñanza pianística. Las obras de música de cámara y las *Variaciones op. 12* parecen no ser relevantes en un compendio de obras dedicado únicamente al piano.

Si nos detenemos a analizar las ediciones de la música de Chopin que Bonifacio Eslava publica en esta colección llegamos a la conclusión de que, salvo algunos pequeños detalles, presentan los mismos elementos que encontramos en las primeras ediciones publicadas en Francia por M. Schlesinger y en Alemania por Breitkopf & Härtel. Las ediciones de Wessel & Co. publicadas en Londres suelen añadir subtítulos que no se recogen en ninguna de las otras ediciones e incluso la tipografía utilizada es la más diferente. Tal y como podemos comprobar en las siguientes imágenes, las ediciones

²⁹³ *La Correspondencia*, Madrid, 9-I-1870.

²⁹⁴ Bonifacio Eslava nació en 1829 en Navarra. Sobrino de Hilarión Eslava, se trasladó con él a Madrid para formarse. Llegó a ser violonchelista del Teatro Real y de la Real Capilla. Cf. José Luis Ansorena, «San Martín Eslava, Bonifacio», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 4. (Madrid: SGAE, 2002), 759.

²⁹⁵ Puede verse una relación de estas obras en el Anexo III.

CAPÍTULO IV. LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN A TRAVÉS DEL COMERCIO Y EDICIÓN DE PARTITURAS

de Eslava cuentan con el mismo tratamiento del pedal, las mismas indicaciones metronómicas, dinámicas y agógicas que las ediciones francesas y alemanas.



Ilustración 8: *Scherzo op. 20* de Chopin editado por Bonifacio Eslava



Ilustración 9: *Scherzo op. 20* de Chopin editado por M. Schlesinger



Ilustración 10: *Scherzo op. 20* de Chopin editado por Breitkopf & Härtel



Ilustración 11: *Scherzo op. 20* de Chopin editado por Wessel & Co.

Hay algunos casos en los que hemos detectado la falta de algún elemento en la edición española. En el compás 14 del ejemplo anterior podemos advertir que en la publicación de Eslava falta un *crescendo* que sí aparece en el resto de ediciones. Esto no es una decisión editorial sino que se trata de una errata de la edición, al igual que ocurre en otros casos con la omisión de alguna ligadura, alteración o incluso alguna línea adicional al escribir las notas. Un ejemplo de esto es la edición de Eslava de la *Polonesa op. 26 n° 1* de Chopin en la que se pueden observar dos de estos fallos en los dos

primeros compases de la obra (el error en el tercer Do –debería ser un La– de la mano derecha y el error en el Fa doble sostenido del segundo compás).



Ilustración 12: *Polonesa op. 26 n° 1* de Chopin editada por Bonifacio Eslava

Por lo tanto, estamos ante una mera reproducción por interés comercial de las ediciones publicadas anteriormente por otros editores extranjeros. Eslava no pretende hacer una edición propia ni incluir elementos interpretativos que puedan ser relevantes sino que únicamente reedita estas piezas para incluirlas en una colección más amplia.

Otro de los editores importantes en Madrid, Antonio Romero y Andía²⁹⁶, también publica algunas obras de Chopin en 1869 y durante la década de 1870. El estudio realizado por Alberto Veintimilla Bonet en su tesis doctoral²⁹⁷ sobre este clarinetista y editor madrileño aporta una clasificación de sus ediciones. Es curioso observar que desde 1856 a 1884 se anota el grado de dificultad de la obra con adjetivos como: «fácil, media dificultad y de bravura, o simplemente asequibles para aficionados». Esto se debe a que estas partituras eran accesibles a un gran público muy heterogéneo y con diferentes capacidades e inquietudes musicales. A partir de los años ochenta, Romero codifica la dificultad con índices numéricos que van desde el 1 al 10, siguiendo las pautas de los editores más importantes de Europa (Ricordi, Breitkopf, etc.). Veintimilla Bonet²⁹⁸ da cuenta de que algunas obras de Chopin y de otros pocos autores se enumeran sobrepasando ese límite. Por ejemplo, Chopin alcanza el número once en su *Primer impromptu op. 29*. Esta variedad tan grande de dificultades hace que

²⁹⁶ Cf. Carlos José Gosálvez Lara, y Jesús Villa Rojo, «Romero y Andía, Antonio», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 9 (Madrid: SGAE, 2002), 384-387.

²⁹⁷ Alberto Veintimilla Bonet, *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis doctoral. Director: Ramón Sobrino (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2002); Alberto Veintimilla Bonet, *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886): una vida de entrega a la cultura española* (Castellón: Piles, 2005).

²⁹⁸ Alberto Veintimilla Bonet, «El clarinetista Antonio Romero...», Apéndices documentales, 336.

la recepción de las obras de Chopin alcance una gran magnitud puesto que se adapta a las necesidades de los pianistas de alto nivel pero de igual modo sirve para divertir y entretener a los aficionados que ven en la música de piano un vehículo de interacción social con connotaciones cultas y refinadas. A continuación ofrezco una lista con las ediciones de Chopin que realizó Romero indicando entre corchetes la dificultad señalada en alguna de ellas.

12 Estudios op. 25.
12 Grandes estudios dedicados a Liszt op. 10.
24 Preludios op. 24.
Fantasia impromptu, obra póstuma, op. 66 [Dif. 9].
Marcha fúnebre op. 57 [Dif. 9].
Primer impromptu op. 29 [Dif. 11].
Vals de salón [Dif. 7].
Vals en Do sostenido menor n°2 op. 64 [Dif. 9].
Vals en Fa n°3 op. 34 [Dif. 7].
Vals en La bemol n°1 op. 34 [Dif. 7].
Vals en La bemol n°2 op. 34 [Dif. 4].
Vals en La bemol n°3 op. 64 [Dif. 9].
Vals en Mi bemol op. 18 [Dif. 7].
Vals en Re bemol n°1 op. 64 [Dif. 7].

Como hemos podido comprobar en este y otros puntos de la tesis, la publicación de prácticamente la totalidad de las obras chopinianas durante las décadas de 1870 y 1880 se suma a la cada vez mayor presencia de su música durante estos mismos años en el ámbito de la enseñanza del piano –véanse los métodos de piano que incluyen referencias a Chopin– y el concierto público. Esto favorece la popularidad y la accesibilidad de su música tanto para los pianistas profesionales como para los estudiantes y aficionados.

A lo largo de estos dos decenios encontramos que los editores, al igual que ocurriría con las obras programadas para los recitales de piano y los compendios biográficos publicados, optan por un panorama bastante completo, incluyendo en sus colecciones la música de los compositores más representativos –según el criterio de cada autor– del repertorio pianístico, contribuyendo a la corriente historicista que se traducía en una «museificación musical» del repertorio. El canon estampado en los programas de conciertos de los virtuosos, tanto españoles (Albéniz, Vidiella o Tragó) como extranjeros que visitaron España durante estos años muestran un amplio abanico de los compositores más representativos en Europa desde el Barroco hasta el siglo XIX, coincidiendo en gran medida con los nombres que se pueden encontrar en estas publicaciones.

Como prueba de todo esto podemos señalar también los volúmenes de música para piano titulados *Las buenas tradiciones del pianista* que aparece en 1883 en el *Nuevo Gran Catálogo de la Música Española y Extranjera* del editor Pablo Martín. Según el editor, en estos ocho tomos se incluyen las obras de los «mejores autores clásicos». En esta ocasión se opta por agrupar las obras según su nivel de dificultad. Por ejemplo, en el primer volumen, señalado como fácil, aparecen compositores como: Beethoven, Bach, Dussek, Field, Haydn, Hummel, Mozart, Rameau y Schumann. El segundo tomo de esta colección, considerado como difícil, incorpora obras de: Beethoven, Bach, Clementi, Haendel, Hummel, Mendelssohn, Mozart, Ries, Scarlatti, Schubert y Weber. Únicamente dos tomos, el quinto y el octavo, se dedican monográficamente a un compositor, Chopin y Schumann respectivamente. En estos dos casos no aparece una indicación de dificultad. Además, la música del compositor polaco forma parte también del sexto volumen, clasificado como difícil, compartiendo espacio con la de Field, Hummel, Mendelssohn, Mozart, Ries y Weber. Ya en abril de 1880, tres años antes de la publicación del catálogo que citábamos, el mismo editor había puesto a la venta en su establecimiento de la calle del Correo, 4, de Madrid, «todas las obras del célebre Chopin en la correcta edición Peters, cuyas inmejorables impresiones, buen papel y precios fabulosamente baratos, tanto llaman la atención de profesionales y aficionados»²⁹⁹, tal y como atestigua este anuncio publicado ese año en el *Diario de Avisos de Madrid*.

²⁹⁹ *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 12-IV-1880, 3.

CAPÍTULO V. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN EN EL CONCIERTO PÚBLICO

1. La aparición de las obras de Chopin en los escenarios españoles (1844-1873)

Habría que esperar hasta octubre de 1844 para encontrar por primera vez una obra de Chopin en los programas de las salas de concierto españolas. El pianista que alberga tal honor es ni más ni menos que Franz Liszt, el primer gran virtuoso europeo que sorprendió en España³⁰⁰. El pianista húngaro fue amigo personal de Chopin e incluyó una *mazurca* [sin especificar] dentro del repertorio que interpretó en su gira por la Península Ibérica. Fue ejecutada en el primer recital que ofreció en Madrid el 28 de octubre de 1844, en el salón del Liceo Artístico y Literario. El programa que se escuchó esa noche, principalmente formado por obras basadas en temas operísticos, fue el siguiente:

Primera parte:	
<i>Sinfonía de «Guillermo Tell»</i>	Rossini
<i>Andante de «Lucía de Lammermoore»</i>	Donizetti
<i>Reminiscencias de la «Norma»</i>	Bellini
Segunda parte:	
<i>Fantasia sobre motivos de «La Sonámbula»</i>	Bellini
<i>Mazurca</i> [sin especificar]	Chopin
<i>Polaca de «Los Puritanos»</i>	Bellini
<i>Galop cromático</i>	Liszt ³⁰¹

Todas las obras de este concierto estaban compuestas por el propio Liszt, a excepción de la *Mazurca* de Chopin. Era habitual en el gran virtuoso del piano introducir obras del compositor polaco en los conciertos que ofreció a través de sus giras por diferentes países, en especial mazurcas y estudios³⁰².

Liszt, si bien pertenecía a una escuela pianística totalmente diferente a la que podríamos adscribir a Chopin, conocía muy de cerca la forma de tocar del pianista

³⁰⁰ «El entusiasmo era tan grande, que los aplausos botaban casi sin interrupción, y era preciso contenerlos para no perder algunos de los trozos más magníficos de la incomparable ejecución del Sr. Liszt. Nunca hemos presenciado en el público madrileño arranques tan espontáneos de entusiasmo artístico; ni tantas ni tan generales muestras de inteligencia y saber». *La Esperanza*, 29-X-1844, 4.

³⁰¹ *El Clamor Público*, 25-VIII-1844.

³⁰² Liszt incluye en su repertorio obras de Chopin de pequeño formato desde 1837 en adelante. Cf. Ritterman, «Piano music and the public concert...», 30.

polaco. A lo largo de todo el siglo van a aparecer en la prensa española anécdotas que tratan la relación entre Liszt y Chopin³⁰³. En la que reproducimos en el anexo I, se puede observar la idea –mantenida por la crítica durante todo el siglo– de que la manera tan especial de tocar que tenía Chopin era muy difícil de imitar, estando sólo al alcance de unos pocos privilegiados.

Pero las interpretaciones públicas de la música de Chopin en España no llegaron únicamente de la mano de Liszt. Es importante destacar que unos meses antes del concierto ofrecido por Liszt en Madrid ya se había escuchado la música de Chopin en Cuba, una de las colonias españolas en América. Cecilio Tiele, en su estudio sobre la introducción de la música de Chopin en Cuba, lugar en el que el compositor polaco nunca estuvo, data la primera aparición en concierto de una composición suya en julio de 1844³⁰⁴. El 8 de ese mes, Julian Fontana, amigo íntimo de Chopin, interpretó las *Variaciones op. 2 en Si bemol mayor*, para piano y orquesta, sobre «Là ci darem la mano» de la ópera *Don Giovanni* de Mozart en un concierto que ofreció en la Sociedad Filarmónica de La Habana. Durante su estancia en la isla llevó a cabo varios conciertos y mantuvo contacto con los compositores locales. Según Cecilio Tiele³⁰⁵, puede que esta visita brindara la oportunidad de escuchar por primera vez obras de Chopin y Liszt en Cuba. Tiele afirma que ningún compositor cubano escapó al influjo de Fontana.

Si comparamos la introducción de la música de Chopin en España con la que tuvo lugar en otros países observamos que los conciertos ofrecidos por pianistas como Liszt y Fontana son semejantes a los que se produjeron durante estos años en otros lugares. El propio Chopin o algún pianista cercano a su círculo interpretaron durante la primera mitad del siglo conciertos públicos, aunque fueran escasos, en ciudades como Berlín, París, Londres, etc. En 1846 tuvieron lugar en Estados Unidos dos acontecimientos importantes en la vida musical neoyorkina, tal y como afirma Rosenblum en uno de sus trabajos sobre la recepción de Chopin en América³⁰⁶: en octubre de ese mismo año, Fontana interpretó la *Fantasia op. 49*; un mes después, Henry Timm estrenó el segundo y tercer movimientos del *Concierto nº 1, en mi menor, op. 11* de Chopin con la New York Philharmonic. Sin embargo, aunque podemos

³⁰³ Ver Anexo I.

³⁰⁴ Tiele Ferrer, «Julián Fontana: el introductor...», 132-134.

³⁰⁵ Ibid. 123-150.

³⁰⁶ Rosenblum, «A composer know here...», 315-316.

considerar la gira de Liszt y los conciertos de Fontana como hitos reseñables para la recepción de la música de Chopin, su importancia es relativa, ya que tras sus visitas, las obras del compositor polaco seguirán sin aparecer en el concierto público en España.

No obstante, durante la década de 1850 encontramos algunos ejemplos de pianistas españoles que incluyen obras de Chopin en los conciertos públicos que ofrecen fuera de España, en concreto en salas francesas. Por ejemplo, en abril de 1854 la *Revue et Gazette Musicale*³⁰⁷ de París informa de un concierto acontecido en la sala Pleyel, siendo uno de sus protagonistas el pianista catalán Ranieri Vilanova. Según esta reseña, Vilanova despertó el entusiasmo del público con un melodioso nocturno, un deslumbrante vals y otras piezas. El autor de este texto describe al pianista español como un intérprete «de ejecución delicada, correcta y elegante» y que interpreta la música de Chopin «con el sentimiento y la manera impresionante de este maestro»³⁰⁸.

Unos años después, recién iniciado el año 1860, las páginas de *La France Musicale*³⁰⁹ aluden al éxito del pianista catalán Juan Bautista Pujol tras su concierto en la sala Herz. En la prensa española también se informa del éxito del joven pianista español en París. *El Clamor público* recoge en una de sus publicaciones de mayo las siguientes palabras: «El más subido mérito del señor Pujol, al decir de los inteligentes, consiste en su maravillosa aptitud para adaptarse a todos los estilos, desde la manera profunda y magistral de Thalberg y Schubert hasta la ejecución elegante y delicada de Herz y de Chopin, sin que le arredren tampoco las dificultades más terribles de Liszt»³¹⁰.

Estas interpretaciones son muy significativas ya que se adelantan varios años a la primera interpretación pública de una obra de Chopin por parte de un pianista español en España. Por lo tanto, podemos afirmar que, aunque los primeros contactos con la música de Chopin se produjeron en el mismo marco temporal que en otros países, la

³⁰⁷ *Revue Gazette Musicale*, París, 30-IV-1854, 145.

³⁰⁸ «Ne se bornant pas à sa virtuosité de quatre ans et demi, voilà l'Espagne, la pittoresque cité de Barcelonne, qui nous envoie, en la personne de M. Ranieri Vilanova, un pianiste au jeu fin, correct, élégant, qui dit la musique de Chopin dans l'esprit et la manière impressionnable de ce maître. Compositeur lui-même, il a joué, dans le concert donné par lui chez Pleyel, un nocturne tout plein de mélodie, une valse éblouissante d'entrain, et divers autres morceaux comme un artiste d'une réputation qu'il ne peut pas manquer de se faire, si l'on en juge par ce brillante début et les justes applaudissements qu'on lui a prodigués».

³⁰⁹ *La France Musicale*, París, 1-I-1860, 198.

³¹⁰ *El Clamor Público*, Madrid, 5-V-1860, 3.

escasa recepción de su música dentro de los conciertos públicos sería una cuestión capital que marca la recepción de su música en España. La escasez de conciertos en los que se interpretan obras de Chopin en la primera mitad del siglo XIX está determinada principalmente por dos razones. Por un lado, la inexistencia de actuaciones musicales en este país por parte del propio Chopin. A esto debemos añadir el predominio del repertorio para canto y la música relacionada con la ópera. Para ilustrar esta última afirmación recojo las palabras que Santiago de Masarnau publica en 1835 en *El Artista*:

«Concierto vocal e instrumental»

Así se ha llamado a la función ejecutada en beneficio del Sr. Galdón la noche del 8 del actual en el teatro del Príncipe, pero en nuestro concepto, con bastante impropiedad. ¿Qué música de concierto se oyó allí? El programa constaba de doce piezas. Once pertenecientes a la ópera, y unas variaciones de violín sobre un tema también de una ópera.

Es decir, que para Madrid no hay más música que la de las óperas, y éstas italianas. ¡Pobres filarmónicos madrileños!³¹¹

Tras las interpretaciones de 1844, antes de 1874 sólo hemos encontrado a través del vaciado hemerográfico doce interpretaciones públicas de obras de Chopin, sin incluir las correspondientes a los ejercicios de los alumnos del Conservatorio, comentadas en el capítulo III (si las contamos serían dieciocho), reflejadas en la tabla 3. Y al menos cuatro de ellas están realizadas por los mismos intérpretes. Víctor Mirecki y Carlos Beck:

Tabla 3: Interpretaciones de obras de Chopin 1850-1873³¹²

FECHA	INTÉRPRETE	OBRAS	LUGAR	OBSERVACIONES
6-III-1864	Adolfo de Quesada	Variaciones sobre «Là ci darem la mano», del <i>Don Giovanni</i> , de Mozart, op. 2	Conservatorio de Madrid	1º Concierto en el Conservatorio
11-IV-1866	Eduardo Compta	Impromptu en do sostenido menor, <i>Fantasia-impromptu</i> op. póstumo 66	Conservatorio de Madrid	
1866	Juan Miralles	[Sin especificar]	Barcelona	Da varios conciertos en Barcelona
23-VIII-1867	María Martín	Impromptu	Granja de San Ildefonso	
1870	Víctor Mirecki y Carlos Beck	Introducción y polonesa brillante, en Do mayor, para violonchelo y piano,	Conservatorio de Madrid	Segundo concierto por la sociedad de conciertos del Kursaal de San

³¹¹ Santiago de Masarnau, «Concierto vocal e instrumental», *El Artista*, tomo II, entrega VII, 1835, 83-84.

³¹² Datos extraídos de la Biblioteca Digital Hispánica. Estas referencias son de carácter orientativo puesto que nos es imposible detallar con exactitud todas las interpretaciones efectuadas durante estos años.

CAPÍTULO V. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN EN EL CONCIERTO PÚBLICO

		op. 3		Sebastián
1870	Víctor Mirecki y Carlos Beck	Introducción y polonesa brillante, en Do mayor, para violonchelo y piano, op. 3	Teatro del Príncipe Alfonso	Cuarto concierto por la sociedad de conciertos del Kursaal de San Sebastián
1871	Víctor Mirecki y Adolfo de Quesada	Introducción y polonesa brillante, en Do mayor, para violonchelo y piano, op. 3	Conservatorio de Madrid	
17-III-1871	Titus D'Ernesti	Balada	Conservatorio de Madrid	
19-IV-1871	Rosa Izquierdo	Bolero, op. 19	Conservatorio de Madrid	
7-7-1872	¿?	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Salón Eslava (Gran Café de Granada)	
10-III-1873	¿?	¿?	Liceo Piquer	
8-V-1873	Carlos Beck	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Conservatorio de Madrid	

Como veremos en el punto siguiente, existe un contraste muy evidente entre el número de interpretaciones de la década de 1860 y el aumento de las mismas a partir del año 1874³¹³. Sin embargo, ya a partir de la década de 1860 se producen una serie de hechos que van a impulsar la recepción de la música de Chopin en España: el auge del concierto público, el nacimiento de nuevas orquestas y sociedades musicales, la publicación de ediciones completas de sus obras y un sensible cambio en los repertorios para piano. El movimiento asociacionista va a favorecer que el concierto público prospere durante estos años. Según afirma Celsa Alonso: «En los años del sexenio y la restauración borbónica proliferan los Casinos, las Asociaciones de Amigos del País, los Conservatorios y Escuelas de música, los Ateneos y las casas editoriales, instituciones heterogéneas que eventualmente organizan veladas musicales»³¹⁴.

Los espacios elegidos para llevar a cabo todas estas interpretaciones van a influir en el proceso de recepción. Asimismo, también hay que tener en cuenta el tipo de concierto propuesto y el público hacia el que va dirigido. Las actuaciones de estos intérpretes y los conciertos públicos presentados en salones, teatros y espacios abiertos servirían para que algunas obras del repertorio chopiniano fueran conocidas por un público más amplio. Por lo tanto, a partir de los años sesenta se deja atrás la recepción aislada de años anteriores, donde la música de Chopin había sido cultivada casi en

³¹³ Para ver las interpretaciones a partir de 1874 dirijase al Anexo IV.

³¹⁴ Alonso, «Salón...», 198.

exclusiva por círculos muy reducidos de la sociedad. A pesar de todo esto hay que señalar que el peso del repertorio chopiniano será bastante discreto hasta los años ochenta, sobre todo si lo comparamos con el protagonismo que adquirirá durante las dos últimas décadas del siglo gracias al auge del recital para piano.

La tipología de concierto que predomina en este siglo es el concierto misceláneo, es decir, la participación de varios intérpretes con un diverso repertorio en una misma sesión. El breve formato característico de muchas de las obras de Chopin haría que se adaptasen perfectamente a las heterogéneas funciones de los actos en los que se incluían. Sin embargo, una de las características principales del concierto misceláneo es el contraste entre sus partes, ya sea por la variedad de sus intérpretes o los cambios de géneros musicales interpretados. Este hecho, unido a la preponderancia del género operístico, haría que la música de Chopin estuviera presente de forma muy discreta en estos conciertos.

Un ejemplo de este tipo de conciertos es el que tuvo lugar en el Salón del Conservatorio de Madrid el 11 de abril de 1866. Como podemos ver a continuación, este concierto contó con la participación de más de diez personas que interpretaron un repertorio muy variado, donde predominan las fantasías y los temas operísticos.

Primera parte

- 1º A petición de varios señores aficionados, se ejecutará la tan aplaudida fantasía a dos pianos sobre motivos de Mozart, por los Sres. Compta y Zabala (Herz.).
- 2º Aria en la ópera *Pia di Tolomei*, por la Sra. Doña Dolores Brusola.
- 3º Capricho sobre dos motivos, ruso y escocés, por el Sr. Casella, acompañándole al piano el Sr. Egea (Franchomme).
- 4º Fantasía *Impromptu*, por el Sr. Compta (Chopin).
- 5º Aria en la ópera *Traviata*, por la Sra. Doña Dolores de Espinach (Verdi).
- 6º Fantasia para violín (Scène de Ballet), por el Sr. Pérez (Beriot).

Segunda parte

- 1º Adagio y primer tiempo del Trio (en mi menor) para piano, violín y violoncello, por la señorita aficionada, Pérez y Casella (Fesca).
 - 2º Bolero en la ópera *Visperas Sicilianas* por la Sra. Espinach (Verdi).
 - 3º Fantasía sobre motivos de *Los Hugonotes*, por el Sr. Zabala (Thalberg).
 - 4º Aria de salida, en la ópera *Macbeth*, por la Sra. Brusola (Verdi).
 - 5º (Canto *Di Romeo*) gran fantasía de bravura, por el Sr. Casella), composición de su hermano, acompañándole al piano el Sr. Egea (C. Casella).
 - 6º Barcarola, por el Sr. Marín (Mercadante)
- Las pieza de violín será acompañada al piano por el Sr. Moderati, y las de canto por el Sr. Sos³¹⁵.

³¹⁵ *Gaceta Musical de Madrid*, Madrid, 7-IV-1866, 4.

Por lo tanto, cabe señalar que estos conciertos favorecieron la entrada del repertorio chopiniano en el concierto público. Sin embargo, las propias características de los mismos hicieron que la recepción de este repertorio se viera limitada en cuanto a número de interpretaciones. Según William Weber, la inclusión de la música antigua –y por extensión la conocida como «música seria»– en los conciertos de tipo misceláneo limitó «la autoridad que se confería a este tipo de música»³¹⁶. Este mismo planteamiento podría trasladarse a la recepción de la música del compositor polaco, que contrariamente a lo que ocurre en el caso del recital para piano, pasaría desapercibida entre otros tantos autores y géneros tan diversos.

El primer escenario público español en el que se pudo escuchar una obra de Chopin –después de los conciertos de Liszt– fue el salón del Conservatorio de Madrid, uno de los centros musicales más importantes a la hora de hablar de la recepción de la música de Chopin en la Península. Obsérvese que siete de las doce interpretaciones de obras de Chopin recogidas en la tabla 3 fueron llevadas a cabo en el Conservatorio de Madrid. Además de ser el espacio –como ya hemos visto en el capítulo III de esta tesis– en el que los alumnos mostraban sus capacidades al piano, el salón del Conservatorio tuvo un papel muy importante en la difusión del concierto público y de la música de cámara, siendo incluso la sede de la Sociedad de Cuartetos, creada en 1863.

En marzo de 1864, Adolfo de Quesada³¹⁷ participó en el segundo concierto que ofrecía la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, cuya orquesta estaba dirigida por Jesús de Monasterio³¹⁸. Siguiendo la costumbre imperante durante la primera mitad de siglo de interpretar fantasías de óperas, no es de extrañar que una de las primeras obras compuestas por Chopin que se pudo escuchar en las salas españolas fuera sus variaciones sobre el famoso dúo «Là ci darem la mano» del *Don Juan* de Mozart. Es muy probable que la partitura utilizada por Quesada en este concierto fuera la que se encuentra custodiada en los fondos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, publicada por Georges Schonenberger en París hacia 1840³¹⁹. No hemos encontrado ninguna evidencia de que esta obra se volviera a interpretar en otra

³¹⁶ Weber, *La gran transformación en el gusto musical...*, 92.

³¹⁷ Cf. Ana Vega Toscano y Ramón Sobrino Sánchez, «Quesada Hore, Adolfo de», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 8 (Madrid: SGAE, 2002), 1039-1040.

³¹⁸ *El Contemporáneo*, Madrid, 8-III-1864, 4.

³¹⁹ BRCSMM, Sig. 1/7040 (223). Cf. Ilustración 13.

ocasión a lo largo del siglo XIX. Parece como si se hubiera utilizado de eslabón entre las fantasías de ópera –tan de moda en la época– y la música de Chopin. Esta pieza de juventud, que el propio compositor estrenó en Viena en agosto de 1829, tuvo tal trascendencia que hasta Clara Wieck la introdujo en su repertorio tras su primera publicación en 1830. Cabe destacar también, como se ha mencionado anteriormente, que esta pieza fue la elegida por Fontana para su primer concierto en La Habana el 8 de julio de 1844 junto a otras obras relacionadas con la ópera³²⁰.

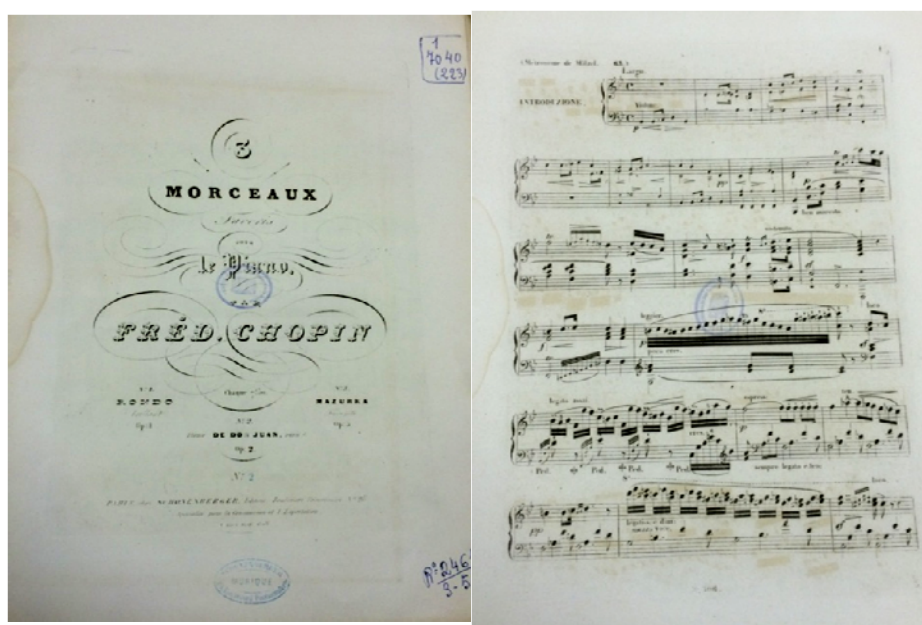


Ilustración 13: *Variaciones op. 2 en Si bemol mayor, para piano y orquesta, sobre «Là ci darem la mano» de la ópera Don Giovanni de W. A. Mozart, de F. Chopin. Edición de Georges Schonenberger (París)*

Un par de días después del concierto, *El Contemporáneo* publicaba la siguiente crítica, aludiendo a la individualidad compositiva de Chopin y a la estela clásica que le precedía:

La primera novedad del concierto fue una *Fantasia* sobre motivos del *Don Juan* de Mozart, compuesta por Federico Chopin. Chopin es uno de los compositores que más han sabido imprimir a sus obras el sello de un estilo propio y original. Por su educación artística, en la que predominaron los principios de la escuela de Sebastián Bach, y por la natural inclinación de su genio, Chopin está dentro del círculo del movimiento musical iniciado por Weber y Beethoven; pero mostrando siempre lo que podemos llamar una verdadera individualidad artística. Campean en sus composiciones un esquisito [*sic*] sentimiento, esa poesía de la música, tanto más profunda, cuando es más vaga, una originalidad pintoresca como la de Weber, y un culto constante a las tradiciones clásica, de las que no se apartó nunca, ni como compositor ni como pianista, por más que la originalidad de su genio le haya hecho producir, bajo ambos conceptos, felices innovaciones. Mucho deseamos oír en

³²⁰ Tiele Ferrer, «Julián Fontana: el introductor...», 132-133.

los siguientes conciertos alguna otra obra de este insigne artista. La *fantasía* de que hablamos, fue acertadamente interpretada por el señor don Adolfo de Quesada³²¹.

Es muy revelador que quince años después de la muerte de Chopin se presente esta obra como novedosa, resaltando la imagen de originalidad, una de las características que perduraría a lo largo de todo el siglo. Como podemos observar en el párrafo anterior, a pesar de mencionar el estilo propio del compositor, la imagen de Chopin aparece ligada ya desde un principio a la estela marcada por el canon de los compositores clásicos. La programación de autores vinculados al canon musical germano se vería como un elemento de modernización que como ya adelantó Santiago de Masarnau desde la década de los años 1830, venía siendo una demanda por parte de algunos músicos. De este modo, la imagen de la música de Chopin va a estar ligada, ya desde los inicios de su interpretación en el concierto público, a la calidad musical.

Como ya hemos visto en capítulos anteriores, Francia fue uno de los focos de contacto que propició que algunos pianistas españoles conocieran la música de Chopin durante las décadas de 1840 y 1850. Pero no fue el único. Quesada nació en Madrid en noviembre de 1830. A los seis años, y tras la muerte de su padre, viajó a La Habana donde se formó con los más ilustres pianistas: José Miró, Julian Fontana, Pablo Desvernine. Fue allí donde Quesada tuvo su primer contacto con la música del compositor polaco gracias a su relación con Fontana, que fue amigo, discípulo y testamentario de Chopin.

Las composiciones de Quesada evidencian un conocimiento avanzado de las técnicas pianísticas y el estilo expresivo que se había desarrollado en Europa. Tras haberse formado en Cuba con los maestros anteriormente citados regresaría a España siendo elogiado como pianista y compositor. Sus obras disfrutaron de una buena acogida por parte de la crítica. Podemos destacar sus *Tres mazurkas*³²² para piano, publicadas en diciembre de 1865. En el mismo mes de su publicación, el escrito guipuzcoano José María Goizueta recomienda en *La Época*³²³ esas obras ya que se distinguen por «cierto sabor clásico y cierta pureza de estilo», siendo «dignas de ocupar un lugar preferente en la biblioteca de todo pianista». Prosigue el autor del artículo

³²¹ *El Contemporáneo*, Madrid, 8-III-1864, 4.

³²² En el archivo personal de Guelbenzu se conserva una edición de estas obras dedicadas al pianista navarro por el propio autor de las piezas.

³²³ José María Goizueta, «Revista Musical», *La Época*, Madrid, 6-XII-1865, 4.

señalando «el estudio profundo que ha hecho de Cramer, y la predilección del Sr. Quesada por Chopin y Thalberg». A pesar de tratarse de un género muy ligado al salón decimonónico, las mazurcas de Quesada denotan un esmerado trabajo compositivo. El conocimiento que el pianista español tenía de las obras chopinianas se ve reflejado en las formas utilizadas. La primera y la última tienen forma tripartita, presente en la mayoría de mazurcas chopinianas y la segunda se asemeja a una forma rondó, similar a la utilizada por el pianista polaco en la *Mazurca op. 7 n.º 1*; las complejidades armónicas y el tratamiento rítmico y melódico de estas piezas también recuerdan a las composiciones del maestro polaco. Sin embargo, creemos que, aunque es evidente que Quesada conocía las obras de Chopin, éstas no marcaron por completo su estética compositiva, pudiéndose enmarcar estas obras dentro de una corriente pianística mayor, que abogaba por un estilo compositivo de calidad sin caer en el virtuosismo vacío.

Sin embargo, la crítica de la época no tarda en relacionarlo con el estilo de Chopin, dando por hecho que representa la línea clásica que se contraponen a las banalidades escritas para el salón. Si bien es cierto que estas piezas responden a una estética intimista alejada de la música de salón, la utilización de la imagen de Chopin se debe más bien a una estrategia comercial, pretendiendo elevar la autoridad de estas obras vinculándolas con lo que se entendía por «música alemana». Un ejemplo de esto es el texto que podemos leer en la *Gaceta Musical de Madrid* a propósito de la *Polonesa op. 11* en La menor publicada en 1866.

El Sr. Quesada, que cultiva la música por afición, ha tocado muchas veces esta *Polonesa*, y siempre con brillante éxito, en algunas reuniones aristocráticas de Madrid, a las cuales ha asistido el cuerpo diplomático extranjero, cuyo trato frecuenta el Sr. Quesada, en su calidad de individuo del cuerpo diplomático español. La *Polonesa* que formará parte de nuestra Biblioteca ha sido también ejecutada por el Sr. Quesada en París en casa de Érard y en otros centros artísticos. Nosotros se la hemos oído, habiendo quedado admirados de las bellezas que encierra. Su corte es del género Chopiniano, es decir, alemán puro. Es tan melódica, que cantada por una Patti arrebataría, como arrebatada interpretada por su autor. Sin temor de que se nos tache de exagerados, anunciamos la publicación de esta *Polonesa*, hasta ahora inédita, en el concepto de que es una verdadera joya artística³²⁴.

En 1866 llega también a España Teresa Carreño, una de las visitas más esperadas por los aficionados a la música. Habiendo pasado ese mismo año por París y Londres, la jovencísima solista llegaría a la Península rodeada de una gran expectación. La pianista y compositora venezolana, a pesar de no haber cumplido todavía los trece años de edad,

³²⁴ *Gaceta Musical de Madrid*, Madrid, 8-II-1866, 1.

era todo un fenómeno musical del momento³²⁵. Manuel Rovira D'Albert redacta una pequeña semblanza biográfica sobre Carreño y hace referencia al gran dominio que poseía sobre los diferentes estilos pianísticos, incluyendo el de Chopin entre ellos, en un texto publicado en noviembre de 1866 en *La Época*:

Sería muy difícil decidir en qué género aparece más grande, si cuando se la ve sucesivamente atacar con fuerza y brillantez las tempestuosas dificultades de Liszt, de Thalberg y de Gottschalk, interpretar con madura sensatez las profundas inspiraciones de Beethoven, o esperar con exquisita sensibilidad las poéticas composiciones de Chopin, haciendo que el piano suspire y llore bajo sus pequeñas manos, como llora y suspira en cada una de sus notas aquel sublime compositor. [...]

Pero por más que se la admire como ejecutante, nunca será bastante admirada como compositora. [...] y de su *Balada en re bemol*, pieza del género clásico y que revela un atento estudio de las formas de Chopin en sus composiciones de este género, [...]³²⁶.

En abril de ese mismo año, el profesor Eduardo Compta³²⁷ puso sobre el escenario del Salón del Conservatorio la *Fantasia-Improptu op. 66*. En dicho concierto, organizado por el violonchelista Casella, se presentó el siguiente programa:

Primera parte. 1º A petición de varios señores aficionados, se ejecutará la tan aplaudida fantasía a dos pianos sobre motivos de Mozart, por los Sres. Compta y Zabala. (Herz). 2º Aria en la ópera *Pia di Tolomei*, por la Sra. Doña Dolores Brusola. 3º Capricho sobre dos motivos, ruso y escocés, por el Sr. Casella, acompañándole al piano el Sr. Egea. (Franchomme). 4º *Fantasia Improptu*, por el Sr. Compta. (Chopin). 5º Aria en la ópera *Traviata*, por la Sra. Doña Dolores de Espinach. (Verdi). 6º *Fantasia para violín (Scène de Ballet)*, por el Sr. Pérez. (Beriot).

Segunda parte. 1º Adagio y primer tiempo del Trío (en mí menor) para piano, violín y violonchelo, por la señorita aficionada, Pérez y Casella. (Fesca). 2º Bolero en la ópera *Visperas Sicilianas*, por la Sra. Espinach. (Verdi). 3º *Fantasia sobre motivos de Los Hugonotes*, por el Sr. Zabala. (Thalberg). 4º Aria de salida, en la ópera *Macbeth*, por la Sra. Brusola. (Verdi). 5º (Canto *Di Romeo*) gran fantasía de bravura, por el Sr. Casella, composición de su hermano, acompañándole al piano el Sr. Egea. (C. Casella). 6º Barcarola, por el Sr. Marín. (Mercadante)³²⁸.

El programa de este concierto deja patente el enorme peso que tienen las fantasías y la ópera italiana en el repertorio de concierto de los años sesenta. La presencia de obras vocales es abrumadora, relegando a un plano anecdótico las obras instrumentales. En el caso de la música de Chopin, la *Fantasia-Improptu op. 66* recoge ese carácter improvisatorio tan del gusto de la época y lo entrelaza con el expresivo episodio central en el que destaca el canto melódico. Al igual que ocurre con

³²⁵ Mario Milanca Guzmán, «Carreño García de Sena, Teresa», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 3 (Madrid: SGAE, 2002), 234-237.

³²⁶ Manuel Rovira D'Albert, «Apuntes biográficos», *La Época*, Madrid, 25-XI-1866, 4.

³²⁷ Eduardo Compta consigue la plaza en propiedad en el año 1863 tras haber desempeñado el cargo de repetidor desde 1853. Algunos repetidores se encargaban de ayudar a los profesores con los cursos inferiores y sustituirles en caso de enfermedad u otra ausencia. Cf. Laura De Miguel Fuertes, «Las generaciones de pianistas...», 3-24.

³²⁸ *Gaceta Musical de Madrid*, Madrid, 7-IV-1866, 4.

las variaciones sobre el *Don Juan* de Mozart, no es casualidad que se elija esta fantasía en vez de cualquier otra obra del catálogo chopiniano.

2. El auge de la interpretación de la música de Chopin

La mayor estabilidad política que propició la llegada de Alfonso XII al trono favoreció el auge del asociacionismo. Esto favorecería la difusión del repertorio instrumental y en el caso que nos ocupa, la música de Chopin. La recepción de la música de Chopin en España a partir de 1874 va a estar condicionada por el interés de algunos músicos en introducir el repertorio clásico en la Península³²⁹. Ciertos autores alzaban su voz en contra del atraso español causado, entre otras cosas, por la ausencia de conciertos públicos en los que se interpretara «música clásica». La música de Chopin se va a presentar continuamente como heredera de esa tradición austro-germana, pero siempre conservando la originalidad y personalidad propias del compositor polaco. Como se puede ver en el Anexo IV de esta tesis, entre los años 1874 y 1900 hemos recogido 401 conciertos en los que se interpretó alguna pieza para piano de Chopin.

El siguiente gráfico muestra la tendencia creciente a partir del año 1874 de incluir obras de Chopin en los conciertos, siendo lo más común que dentro de estos programas únicamente esté presente una pieza de este compositor. Que este indicador sea el más numeroso hasta finales de siglo responde a que el concierto misceláneo siguió manteniéndose a pesar de la incursión de otros modelos de concierto. La música de este compositor sería interpretada en las últimas cuatro décadas del siglo en homenajes, veladas literario-musicales, conciertos de cámara y solistas, etc³³⁰.

³²⁹ Carreras, ed., *Historia de la música en España...*, 486.

³³⁰ Ver Anexo IV.

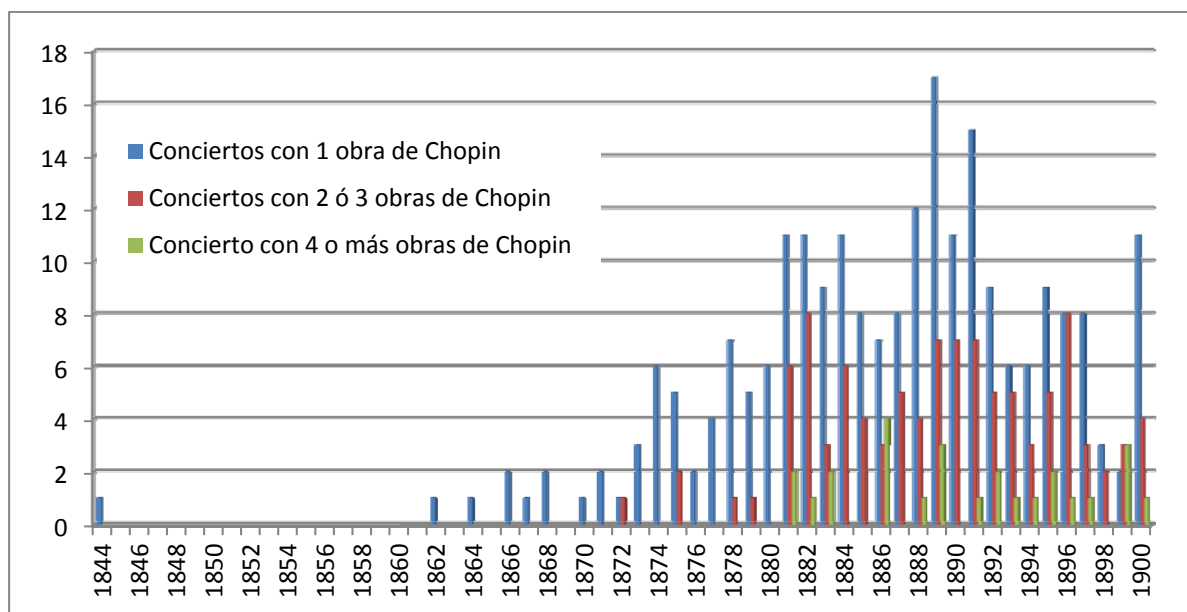


Figura 2: Número de conciertos según las obras de Chopin que conforman el programa

El avance de la actividad musical pública y la profesionalización de los individuos que en ella participan son rasgos que apuntan hacia una modernización de la cultura española³³¹. El drástico aumento de los conciertos públicos durante las tres últimas décadas del siglo se refleja también en los datos obtenidos, aumentando notablemente las interpretaciones de la música de Chopin. A medida que nos acercamos a la década de 1880 la música de Chopin comienza a tener más protagonismo e incluso se programan conciertos con cuatro o más obras del pianista polaco, coincidiendo con el auge del recital para piano en España.

Un hito importante para la música de Chopin fue el concierto que se produjo el 23 de abril de 1874 en el Conservatorio de Madrid. Según la información publicada en *El Imparcial*, Teobaldo Power interpretó «por primera vez en Madrid» el *Concierto para piano op. 21 en Fa menor* de Chopin, «acompañado por una selecta orquesta, bajo la dirección del Sr. Zubiaurre». Y siguiendo con la idea de que este tipo de repertorio representa los ideales del buen gusto, el diario anuncia que «el concierto de Chopin será un poderoso atractivo para los aficionados a la buena música»³³².

Este concierto había sido estrenado en Varsovia en 1829, con el propio Chopin como protagonista. Su publicación en París llegó en 1836 de la mano de Schlesinger,

³³¹ Ibid. 401.

³³² *El Imparcial*, Madrid, 4-IV-1874, 4.

casi cuatro décadas antes del concierto que ofreció Power en Madrid. Este mismo concierto había sido estrenado en la ciudad de Nueva York en noviembre de 1861 por el pianista americano Sebastian Bach Mills, más de una década antes de que lo hiciera Power en España³³³.

En relación al otro concierto de Chopin, el *Concierto para piano op. 11 en mi menor*, no tenemos ninguna referencia que nos anuncie su estreno en España. Sin embargo, la primera vez que lo encontramos en un programa de concierto es el 1 de marzo de 1872. En dicha fecha, Heredia, alumno de piano de la clase de Eduardo Compta y galardonado con el segundo premio, interpretó esa obra dentro del concierto vocal e instrumental organizado por Antonio Cano en el salón del Conservatorio de Madrid³³⁴. Hay que recordar, como ya hemos mencionado más arriba, que esta misma obra fue estrenada en Nueva York en 1846. .

Según se ha podido comprobar, Carlos Beck fue el primer pianista que en mayo de 1873 interpretó por primera vez en el Conservatorio de Madrid el célebre *Andante Spianato* y *Gran Polonesa Brillante op. 22* de Chopin³³⁵, obra de juventud que pronto se consolidó en el repertorio de los pianistas españoles³³⁶. En febrero del año siguiente, *El Arte* se hace eco de un concierto en ese mismo centro en el que Beck interpretó una balda de Chopin y piezas de «otros célebres compositores». En las siguientes líneas pertenecientes a este artículo se puede comprobar que este tipo de repertorio no era frecuente, puesto que se resalta la admiración de conocer las obras de compositores como Chopin, Rubinstein, Schuman y Ritter: «Pero el que verdaderamente nos dejó admirados fue el Sr. Beck, demostrándonos que le son familiares las composiciones de Chopin, Rubinstein, Schumann y Ritter: su excelente escuela, pulsación, uso de pedales y correcta ejecución, entusiasmaron al distinguido auditorio [...]»³³⁷. Durante los años siguientes seguiría incluyendo obras de Chopin en sus conciertos en el Conservatorio, en el Teatro de la Zarzuela, en el Teatro de la Comedia, en el Ateneo de Madrid, etc. Entre todos ellos destaca el que tuvo lugar en abril de 1879 en el Teatro del Príncipe

³³³ Rosenblum, «A composer know here...», 323.

³³⁴ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 28-II-1872, 4.

³³⁵ *La Época*, Madrid, 18-V-1873, 4.

³³⁶ Ver obras más interpretadas en el capítulo V.

³³⁷ *El Arte*, Madrid, 1-II-1874, 3.

Alfonso, donde interpretó el segundo movimiento del *Concierto para piano y orquesta n.º 1 en mi menor op. 11* de Chopin bajo la batuta de Mariano Vázquez³³⁸.

2.1. Los nuevos espacios

Como se puede observar en el Anexo IV, los espacios donde se interpretó la música de Chopin a partir de 1874 son mucho más variados que en años anteriores. Al salón del Conservatorio de Madrid se añaden ahora otras instituciones y teatros como el Teatro Español, Teatro de la Comedia, Teatro de la Zarzuela, Teatro del Príncipe Alfonso, Ateneo Barcelonés, etc. El desarrollo del concierto público, cada vez con una masa de espectadores más amplia, favorecería la democratización de la música y la recepción más amplia de otros repertorios. Esta mayor visibilidad haría que la popularidad de Chopin fuera creciendo en el último cuarto de siglo, convirtiéndose en uno de los compositores de referencia a la hora de tratar el repertorio para piano en España. La importancia creciente de este repertorio queda patente en que la música del compositor polaco fue la elegida para las inauguraciones de dos de las salas más importantes de la capital. Como recoge una crónica publicada en 1883 en *La Época*, la música de Chopin se pudo escuchar en la inauguración de «la sala de audiciones y conciertos que, a imitación de lo que se hace en el extranjero, ha instalado en su establecimiento [el señor Zozaya]»³³⁹. En esta ocasión José Tragó comenzó la velada en la Sala Zozaya interpretando un Nocturno y la *Polonesa en La bemol* de Chopin junto a un estudio de Mathias. Como podemos ver en la transcripción del programa, el carácter misceláneo de estos conciertos busca entretener al público y en el caso del repertorio para piano, sorprender con las dotes técnicas propias de los virtuosos de este instrumento:

Primera parte:

Nocturno y polonesa en la bemol de Chopin y un estudio de Mathias (Tragó).

Romanza de la ópera *Capulei ed i Montecchi* (Señorita Fons).

Duetto de Campana *Guarda che bianca luna* (Elena Sánz y Srta. Fons).

Variaciones para arpa de Haendel, una de sus composiciones y otra de Ketten (Lebano).

Il sogno, de Mercadante, acompañada por Mirecki e Inzenga y *Dormi pure* (Elena Sánz).

Segunda parte:

Polaca de la ópera *Mignon* (Srta. Fons).

Rapsodia húngara de Liszt (Tragó).

³³⁸ *La Época*, Madrid, 5-IV-1879, 3.

³³⁹ *La Época*, Madrid, 17-IV-1883, 2.

Reverie de Vieuxtemps.
*Dos canciones napolitanas (Sr. Corto)*³⁴⁰.



Ilustración 14: Grabado que ilustra un concierto en la Sala Zozaya

En la apertura del Salón Romero en 1884, Guelbenzu interpretó «como él solo sabe hacerlo» el ya citado *Andante Spianato* y *Gran Polonesa Brillante op. 22*. Y siguiendo con las palabras que Esperanza y Sola publicaba en *La Ilustración Española y Americana* a propósito de tan notorio evento para la sociedad madrileña, Guelbenzu hizo «resaltar la pasión, la melodía, el sentimiento y la elegancia, cualidades características, a mi juicio, de aquel a quien no sin razón se la ha llamado el Bellini del piano»³⁴¹. Siguiendo la estela ya consolidada por los editores y constructores de instrumentos franceses de crear salones donde ofrecer conciertos, el Salón Romero se alza durante estos años como uno de los espacios principales para la música en España con un aforo de 450 personas. Al igual que sus afamados predecesores, la sala Érard, Herz o Pleyel, la sala madrileña fue un escaparate en busca de la modernización del repertorio en la que los nuevos intérpretes tuvieran la oportunidad de darse a conocer. Esta sala, surgida de la reforma del Teatro de Capellanes, formaba parte de la tienda de

³⁴⁰ Ídem.

³⁴¹ J. M. Esperanza y Sola, «Revista musical», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30-VI-1884, 13-14.

música de Antonio Romero. Si revisamos los programas de conciertos llevados a cabo en esta sala, vemos que las obras de Chopin están presentes en la mayoría de ocasiones en las que participa algún pianista. Además del ya mencionado Guelbenzu, muchos fueron los pianistas de renombre que interpretaron música del compositor polaco en este emplazamiento: Javier Jiménez Delgado, Isaac Albéniz, Miguel Guervós, José Tragó, Francis Planté, D'Albert, María Luisa Chevalier, Mario Calado, Mariano Barber, etc.³⁴².

Este espacio tuvo un papel muy importante en el desarrollo del recital para piano. En marzo de 1886, dos meses más tarde del concierto mencionado más adelante en el que Albéniz ofrecía hasta seis piezas del compositor polaco en el Salón Romero, ese mismo espacio vuelve a acoger un recital para piano, esta vez protagonizado por el pianista Javier Jiménez Delgado³⁴³. *La Época* publica una crónica en la que se analizaba la participación de este pianista, interpretando en solitario obras «que representan todos los artistas de piano, desde Beethoven acá, presentadas a modo de exhibición y con el fin de demostrar el conocimiento de ellas, dando preferencia a la elegante y original música de Chopin, que formaba la segunda parte del concierto». De su actuación se dijo en este diario que «tuvo momentos y obras en que hizo mucho y con singular acierto, sobre todo, en la música de Chopin, que es su autor predilecto, y que toca con especial esmero»³⁴⁴. Al igual que en el caso de Albéniz, el crítico de *La Época* señala la importancia que Chopin tiene para Jiménez Delgado. La segunda parte del mencionado concierto estuvo compuesta íntegramente por las siguientes obras del pianista polaco: *Scherzo*, *Polonesa en la bemol*, *Polonesa en do sostenido*, *Impromptu*, *Berceuse*, *Mazurka* [sic.], *Wals* [sic.] *en la bemol*, *Wals* [sic.] *en la menor*, *Wals* [sic.] *en re bemol*.

Primera parte:

<i>Melodía</i>	A. Rubinstein
<i>Fuga, Scherzo</i>	F. Mendelssohn
<i>Minueto, Rondó</i>	L. v. Beethoven
<i>Andante, Scherzo</i>	C. M. v. Weber

Segunda parte:

<i>Scherzo</i>	F. Chopin
<i>Polonesa en la bemol</i>	F. Chopin
<i>Polonesa en do sostenido</i>	F. Chopin

³⁴² Ver el Anexo IV con el cuadro de interpretaciones.

³⁴³ Javier Jiménez Delgado, nacido en 1849 en Málaga, fue alumno de Manuel Mendizábal en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Cf. Carmen Ramírez Rodríguez, «Semblanza biográfica, criterios pedagógicos y aproximación al pianismo de Javier Jiménez Delgado (1849-1910)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 27, enero-diciembre (2014), 131-156.

³⁴⁴ *La Época*, Madrid, 30-III-1886, 2.

<i>Impromptu</i>	F. Chopin
<i>Berceuse</i>	F. Chopin
<i>Mazurka</i>	F. Chopin
<i>Wals en la bemol</i>	F. Chopin
<i>Wals en la menor</i>	F. Chopin
<i>Wals en re bemol</i>	F. Chopin

Tercera parte:

<i>Serenata de Mephisto</i>	Redon
<i>Paseos de un solitario (nº1, nº6, nº15)</i>	Heller
<i>Soledad, meditación</i>	Aceves
<i>Marcha de las bodas de Lohengrin (transcripción)</i>	F. Liszt
<i>Dans les bois (estudio)</i>	F. Liszt
<i>Serenata española</i>	Ketten
<i>Crine dorato, wals</i>	Sanflorenzo ³⁴⁵

Otro ejemplo del predominio de las piezas chopinianas en el repertorio para piano solo de estos años es el concierto que Mariano Barber ofreció en Madrid el 25 de marzo de 1891. El Salón Romero fue testigo de recitales de otros pianistas en los que la música de Chopin acaparó una parte entera del programa, siendo como en este caso, el único autor que se repite además del propio pianista-compositor.

Primera parte:

<i>Andante, Minuetto</i>	C. M. v. Weber
<i>Una fiesta en España</i>	D. Zabalza
<i>Segunda mazurka de concierto</i>	J. T. Steger
<i>Barcarola</i>	M. Barber
<i>Vals caprichoso</i>	M. Barber

Segunda parte:

<i>Estudio</i>	F. Chopin
<i>Balada</i>	F. Chopin
<i>Nocturno</i>	F. Chopin
<i>Impromptu</i>	F. Chopin
<i>Vals</i>	F. Chopin
<i>Gran polonesa</i>	F. Chopin ³⁴⁶

Además de en otras muchas salas, casinos y centros filarmónicos repartidos por toda la Península –como se puede comprobar en el Anexo IV–, la música de Chopin es una constante en la vida musical catalana de las últimas décadas del siglo XIX. El aumento de conciertos llevados a cabo por pianistas de talla nacional e internacional hace que el repertorio chopiniano esté presente en espacios tan significativos como el salón de la casa Bernareggi, el Ateneo Barcelonés, el establecimiento de pianos de D. Tomás Homs y la sucursal Érard en Barcelona.

³⁴⁵ *El Día*, Madrid, 21-III-1886, 2.

³⁴⁶ *El Día*, Madrid, 24-III-1891, 3.

En esta última sala podemos mencionar como ejemplo el concierto ofrecido el 12 de marzo de 1888. En esta velada se pudieron escuchar obras para piano como el *vals en la menor* y una *mazurca en si menor* de Chopin de la mano de Vidiella, algunas obras para arpa interpretadas por Navone, primer arpista del Liceo, una fantasía de Sarasate ejecutada por Ferández con un violín *Stradivarius* y por último, la mezzo soprano Clarós cantó dos piezas de música operística. El concierto concluyó con un trio para violín, armonium y arpa de Gounod³⁴⁷. Aunque las piezas de Chopin son las únicas protagonistas en la intervención del pianista, quedan enmarcadas dentro de la variedad del concierto misceláneo.

Los teatros, diseñados para albergar una gran cantidad de público y dotados de un espacio escénico más amplio, son los lugares elegidos por los grandes virtuosos extranjeros que visitan España. Si bien es verdad que en estos espacios encontramos más ejemplos de obras chopinianas compuestas para piano y orquesta, la polivalencia del repertorio de este compositor y la diversidad de los programas musicales propuestos hacen que obras de pequeño formato como nocturnos o polonesas, se escuchen en estas grandes salas. De entre ellos podemos destacar el Teatro de la Alhambra, el Teatro Español, el Teatro de la Comedia, el Teatro del Príncipe Alfonso, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro de Apolo, el Teatro Principal de Barcelona, el Liceo de Barcelona, etc.

El carácter misceláneo también está presente en los conciertos celebrados en los teatros. Como ejemplo nuestro a continuación el programa llevado a cabo el 12 de mayo de 1875 en el Teatro Español en el que tuvo un papel principal la arpista Esmeralda Cervantes y en el que Teobaldo Power participa como pianista.

Primera parte:

Sinfonía; la pieza en un acto *Asirse de un cabello*, por la señora doña Matilde Díez y el Sr. Catalina.

Segunda parte:

Sinfonía; La danza de las sílfides, por la señorita Cervantes; aria de *D. Carlos*, por el señor Castro; fantasía de la *Favorita*, por el Sr. Tragó; dúo de la *Mutta*, por la señorita Cervantes y el Sr. Matas; cavatina de la *Sonámbula*, por la señorita O'Campo; gran fantasía sobre motivos del *Moisés* por la señorita Cervantes.

Tercera parte:

Sinfonía; dúo de arpa y piano por la señorita Esperalda Cervantes y el Sr. Power; rondó de los *Puritanos*, por la señora de Pineda; fantasía sobre motivos de *Marta*, por la

³⁴⁷ *La Dinastía*, Barcelona, 14-III-1888, 3.

señorita Cervantes; rondó en mi bemol, de Chopin, por el Sr. Power; cavatina de *Hernani*, por el Sr. Castro, solo de violín, por el Sr. Mata; meditación la *Paz*, por la señorita Cervantes³⁴⁸.

En este concierto se puede comprobar el predominio del repertorio operístico, y en el caso del piano, las fantasías y otras obras que contengan pasajes de brillante virtuosismo como es el caso del *Rondó en Mi bemol mayor op. 16* de Chopin. Como hemos comentado más arriba, los teatros son los espacios más indicados para albergar los conciertos en los que participa un número importante de instrumentistas. Sin dejar de lado la variedad a la hora de conformar el programa, un ejemplo de concierto en el que el repertorio instrumental acapara por completo la sesión es el que tuvo lugar en el Teatro del Príncipe Alfonso el 6 de abril de 1879. En esta sesión, el pianista Carlos Beck interpretó el segundo movimiento del *Concierto para piano y orquesta en mi menor* de Chopin. A continuación transcribo el programa de este concierto:

Primera parte:

«Marcha religiosa», Espí.

«Jesús de Nazareth» (canto religioso), instrumentado por el socio Sr. Braca, Gounod.

«Larghetto del Quinteto» en la (obra 587) para instrumentos de cuerda y clarinete, Mozart.

«Polonesa brillante» para piano (obra 72) instrumentada por Liszt y ejecutada por el Sr. D. Carlos Beck, Weber.

«Romanza del gran concierto» para piano en mi menor ejecutada por el Sr. Beck, Chopin.

Segunda parte:

«Gran septeto» (obra 20) para clarinete, fagot, trompa, violín, viola, violón y contrabajo, ejecutado por los Sres. Fischer (D. Federico), Viglieth, Font y todos los instrumentistas de cuerda, Beethoven³⁴⁹.

Uno de los lugares que hizo que la música fuera más accesible es sin duda el café. Lo cierto es que no hemos encontrado muchos ejemplos en los que la música de Chopin estuviera presente en estos espacios. Sin embargo, al igual que ocurre en la década de los años sesenta y setenta en el Conservatorio, puede que parte del repertorio chopiniano se colase entre las fantasías y variaciones de moda. En concreto me estoy refiriendo a las obras de carácter brillante y más virtuosístico –impromptus, el *Andante Spianato* y *Gran Polonesa Brillante op. 22* y la celeberrima *Marcha fúnebre*–. En estas obras predomina el efectismo pianístico que se encuadra perfectamente en el objetivo último de estas veladas, la diversión. En estos casos, el repertorio no está escogido cuidadosamente para ofrecer un programa coherente –como veremos más adelante en

³⁴⁸ La Correspondencia de España, Madrid, 12-V-1875, 6.

³⁴⁹ El Imparcial, Madrid, 6-IV-1879, 3.

los recitales para piano— sino que se pretende embelesar al público asistente con un alarde de ejecuciones brillantes y bellas melodías. Un ejemplo de esto es el programa que el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* publica en julio de 1872, anunciando un concierto en el Gran Café Granada situado en el Pasadizo de San Ginés de Madrid en el que se incluye el *Andante Spianato* y *Gran Polonesa Brillante op. 22*.

GRAN CAFÉ DE GRANADA.
SALÓN ESPAÑA.
(Pasadizo de San Ginés.)
Sesto concierto á cuarteto y piano.
Hoy domingo 7 de Julio de 1872,
tendrá lugar este, en el local del café.

PROGRAMA.

Primera parte.

1.º Overture de la ópera, «Romeo y Julieta,» para piano y cuarteto, Bellini.
2.º Trio sobre motivos del «Faust,» para piano, violín y violoncelo.
3.º Gran polonesa en «mi b.,» para piano, Chopin.
4.º Ave-Maria, para piano y cuarteto, Gounod.

Segunda parte

5.º Overture de la ópera «Mignon,» para piano y cuarteto, A. Thomas.
6.º Gran fantasía sobre motivos de la ópera de Gounod «Romeo y Julieta,» para piano, Power.
7.º Marcha del «Profeta,» para piano y cuarteto, Meyerbeer.

Ilustración 15: Programa del concierto ofrecido el 7 de julio de 1872 en el Gran Café de Granada

Sin embargo, como podemos observar en la descripción que publica *La Iberia* de una velada literario-musical celebrada en febrero de 1880, la música instrumental seguiría teniendo un papel secundario en muchas ocasiones a lo largo de todo el siglo, subordinada a la importancia de las obras teatrales o el repertorio para voz. La música, por lo tanto, se entendía como una manera de entretener y agradar, una función totalmente distinta a la que veremos más adelante con el desarrollo del recital para piano. La obra elegida por la intérprete de piano es una fantasía de Chopin, género más cercano a los gustos musicales de esos años.

En el Liceo Cervantes se verificó anoche una agradable velada, en la que se ejecutaron por varios socios y distinguidas señoritas las piezas *A tiempo*, *Justicia* y *no por mi casa* y las *Cuatro esquinas*. Todas estas obras fueron discretamente interpretadas, mereciendo cuantos tomaron parte en su desempeño los aplausos de la numerosa y escogida concurrencia.

En los intermedios se leyeron poesías y se ejecutaron algunas piezas de música. La Srta. Doña Purificación Feltrer leyó una dolores de Campoamor con verdadera inteligencia y agradabilísima entonación, haciendo resaltar las bellezas que la composición contiene.

La Srta. Doña Matilde Feltrer tocó al piano una fantasía de Chopin, luciendo al par de una ejecución esmeradísima, la delicadeza y el sentimiento más exquisito.

La Srta. Doña Salud Caron fue también objeto de las muestras de aprobación del auditorio en la lectura de una poesía de Zorrilla y en las obras en que tomó parte.

La concurrencia, que era distinguidísima, salió altamente complacida³⁵⁰.

En este otro ejemplo publicado en *La Época* se nos anuncia una velada literario-musical que tuvo lugar en marzo de 1879 en el Teatro de la Zarzuela. La diversidad y heterogeneidad musical queda patente en la variedad de instrumentistas que intervienen en la parte instrumental, utilizando instrumentos como el piano, el violonchelo o el arpa. Carlos Beck se hace cargo en esta velada de la interpretación de las obras para piano con una polonesa del compositor polaco.

Primera parte: Lectura clásica

<i>Oda a la duquesa de Frias</i>	Nicasio Gallego
<i>Redondillas</i>	Sor J. Inés de la Cruz
<i>El castellano leal (leyenda)</i>	Duque de Rivas
<i>Proclama del solteron</i>	Vargas Ponce
<i>Los muertos</i>	Becker
<i>El tabaco</i>	Bretón de los Herreros

Segunda parte: Concierto

<i>Polonesa en mi bemol</i> , ejecutada al piano por el señor Beck.....	Chopin
<i>Melancolía</i> , ejecutada en el arpa por la señorita Bernis.....	Godefróid
<i>Romanza sin palabras</i> , en el violonchelo por el señor Mirecki.....	Mendelssohn
<i>Marcha triunfal de El rey David</i> , por la señorita Bernis.....	Godefróid
<i>Melodía</i> , al piano y violonchelo por los Sers. Beck y Mirecki.....	[Sin especificar]

Tercera parte: Lectura moderna

<i>El siglo XIX</i>	Grilo
<i>La virgen de la Concepción</i>	Grilo
<i>El campo</i>	Grilo
<i>Pobre y contento</i>	Blasco
<i>El coche de punto</i>	Blasco
<i>¡Delicias del campo!</i>	Blasco ³⁵¹

A pesar de que muchos de los pianistas que abordaremos después siguieron participando en estas veladas, el movimiento que apoyaba el repertorio instrumental de origen germano caminaría hacia la modernización del concierto público, ahondando en la importancia del repertorio instrumental, como muestran los conciertos de la Sociedad de Cuartetos y de la Sociedad de Conciertos, en los que también tuvo cabida la música de Chopin.

2.2.La música de Chopin en la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad de Conciertos

Una de las instituciones musicales más relevantes del siglo XIX fue la Sociedad de Cuartetos. Las reuniones privadas de aquellos músicos o expertos aficionados que se

³⁵⁰ *La Iberia*, Madrid, 19-II-1880, 3.

³⁵¹ *La Época*, Madrid, 18-III-1879, 3.

afanaban por escuchar la música clásica en los salones se reconvierten en una sociedad organizada en temporadas dispuestas para sus abonados. Como veremos a lo largo de este punto, la tardía introducción de la música para piano de Chopin en esta sociedad corresponde con un momento en el que la música del compositor polaco comenzaba a gozar de cierta popularidad.

Si partimos de los conceptos utilizados por William Weber³⁵² en su estudio del repertorio musical en el siglo XIX podemos decir que la Sociedad de Cuartetos sigue el principio de homogeneidad, separándose de los conciertos misceláneos tan en boga durante estos años. Si bien la combinación de varios tipos de repertorio iba a favorecer la inclusión de la música de Chopin en el concierto público en España, la especificación propia de este tipo de institución serviría para relacionar la música del compositor polaco con el canon de la llamada «música sabia».

Inicialmente el interés por el cuarteto de cuerda no dio cabida a la música de Chopin. Sin embargo, con el paso de los años, la programación musical de la sociedad fue ganando en flexibilidad incluyendo la música de nuevos compositores que, si bien no habían escrito música para esta formación, se podían adscribir dentro de la jerarquía musical planteada, siendo afines al gusto musical de los socios. La sociedad se centró en exclusiva en el género de cámara, incluyendo alguna sonata de piano. La idea inicial con la que se presentó fue la de cultivar la música de los tres principales compositores del clasicismo vienés, Haydn, Mozart y Beethoven, al que pronto le siguió la música de Mendelssohn³⁵³. Esta agrupación estaba formada inicialmente por los violinistas Jesús de Monasterio y Rafael Pérez, el viola Tomás Lestán, el violonchelista Ramón Castellano y el pianista Juan María Guelbenzu. Desde su constitución, sus integrantes pretendieron dar a conocer el repertorio de música de cámara. Sus programas solían estar compuestos por cuartetos, tríos, quintetos, sonatas para violín o violonchelo, etc. Según los artículos de Ester Aguado Sánchez³⁵⁴ y Mónica García Velasco³⁵⁵ sobre esta sociedad y tras analizar el documento publicado por José María Provanza y Fernández

³⁵² Weber, *La gran transformación en el gusto musical...*, 53

³⁵³ Carreras, ed., *Historia de la música en España...*, 492.

³⁵⁴ Ester Aguado Sánchez, «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)», *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 7-9 (2000-2002), 27-142.

³⁵⁵ Mónica García Velasco, «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 8-9 (2001), 149-194.

de Rojas que lleva por título *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*³⁵⁶, podemos señalar que durante la primera etapa de la sociedad predominan las obras de Beethoven, Haydn, Mendelssohn y Mozart. Junto a estos compositores observamos también obras de autores españoles como Adalid, Sánchez Allú y el cubano Espadero.

Las programaciones de esta sociedad no incluyen ninguna obra de Chopin hasta el 22 de enero de 1882. Víctor Mirecki y Juan María Guelbenzu interpretaron ese día en el salón del Conservatorio de Madrid la *Polonesa brillante op. 3 en Do mayor* para violonchelo y piano. Aunque posteriormente se programaron obras para piano solo de Chopin, esta fue la única vez que se pudo escuchar una obra de cámara del compositor polaco en los conciertos de esta sociedad hasta el año 1900. A pesar de esto, cabe destacar que los músicos relacionados con el Conservatorio de Madrid y la Sociedad de Cuartetos interpretaron esta obra en otras ocasiones fuera de los conciertos organizados por la Sociedad de Cuartetos³⁵⁷. A las puertas del siglo XX, el pianista Furundarena y el violonchelista Mirecki fueron los encargados de ejecutar la *Sonata para violonchelo y piano en sol menor, op. 65* de Chopin en el concierto que la Sociedad de Cuartetos celebró el jueves 22 de febrero de 1900 en el Teatro de la Comedia³⁵⁸.

Aunque muchos autores consagrados y otros algo más olvidados habían sido incluidos en el repertorio de la Sociedad de Cuartetos, J. Gómez Landero y Moreno publica una crítica en 1880 en la que reprocha a dicha sociedad que su programación sea monótona. Desde las páginas de la *Crónica de la Música* sugiere una serie de piezas que se podrían interpretar, entre ellas una de las pocas obras de cámara de Chopin, el *Trío op. 8 en Sol menor*, para piano, violín y violonchelo:

Quizá alguna de estas obras haya sido ejecutada; pero si es así, tenemos la certeza de que no son más de dos las que se encuentran en este caso.

La lista que sigue convencerá a quien, falto de conocimientos y hábito, de entusiasmo, ha creído que la *Crónica de la Música* censuraba por sistema, cómo nuestra conducta está tan justificada como es injustificable el proceder de la Sociedad de Cuartetos al no ejecutar las siguientes obras:

Tríos.

Weber... Ob. 63. Trío en sol menor.

Beethoven... Obs. 55, 61, 70 y 91.

Rubinstein... Obs. 15 y 52.

³⁵⁶ José María Provanza y Fernández de Rojas, *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872).

³⁵⁷ Ver Tabla 7.

³⁵⁸ *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 21-II-1900, 3.

Chopin... Ob. 8.
Schubert... Trío en sib. Ob. 99, y en mib, op.100.
[...].³⁵⁹

En el caso de Chopin parece ser que no sirvieron de nada estas reivindicaciones, ya que durante los años de existencia de la sociedad nunca se llegó a interpretar el trío anteriormente citado. Parece ser que estas críticas desembocaron en la destitución de Gómez Landero, que fue sustituido al mes siguiente por Adelardo Ortiz de Pinedo.

A partir del año 1866 se incluye alguna sonata para piano solo en los conciertos de esta institución. Sin embargo, para encontrar obras del compositor polaco para piano solo en los programas de la Sociedad de Cuartetos habría que esperar hasta 1887. En febrero de ese mismo año, *El Imparcial* anuncia varias «piezas no oídas en estas sesiones»³⁶⁰ de Chopin, Svendsen y Raff.

Esta sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos, que se celebraba a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, tuvo lugar el 10 de febrero en el Salón Romero³⁶¹. El pianista fue José Tragó, que se había convertido un año antes en Catedrático de piano de la Escuela de Música y Declamación tras el fallecimiento de Teobaldo Power. Además, en enero de ese mismo año había fallecido también Juan María Guelbenzu, pianista de la Sociedad de Cuartetos desde su fundación. Tras recibir una invitación por parte de Jesús de Monasterio, Tragó acepta el encargo de colaborar con esta institución, participando activamente hasta su disolución en enero de 1894. Es muy significativo que unos meses después de comenzar su andadura con la Sociedad de Cuartetos, él mismo fuera el que interpretara por primera vez la música de Chopin para piano solo. Como veremos en el punto siguiente, Tragó fue uno de los pianistas que más aportó a la difusión de la música de Chopin en España. En concreto, ese día se pudo escuchar en el Salón Romero el *Nocturno en fa sostenido menor op. 48 n.º 2* y la *Polonesa en La bemol mayor op. 53*. A continuación transcribo el programa completo de la Tercera Sesión Extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos que se llevó a cabo en el Salón Romero el 10 de febrero de 1887.

Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor; interpretado por Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki..... J. C. Arriaga
Nocturno para piano en fa sostenido menor op. 48 núm. 2; interpretado por Tragó..... F. Chopin

³⁵⁹ J. Gómez Landero y Moreno, «Sociedad de cuartetos», *Crónica de la música*, 23-XII, 1880, 1.

³⁶⁰ *El Imparcial*, Madrid, 10-II-1887, 4.

³⁶¹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 9-II-1887, 3.

Vivace y Andante de la Sonata para violonchelo y piano en re mayor op. 183; interpretado por Mirecki y Tragó..... J. Raff
Romanza para violín con acompañamiento de piano en re op. 26 (arreglado de la Romanza para violín y orquesta op. 26); interpretada por Monasterio y Tragó..... J. Svendsen
Cuarteto de cuerda con piano en fa menor op. 2; interpretado por Monasterio, Lestán, Mirecki y Tragó..... F. Mendelssohn
Polonesa para piano en La bemol mayor op. 53; interpretada por Tragó..... F. Chopin³⁶²

Como hemos podido comprobar más arriba, estas mismas obras fueron las elegidas para el concierto inaugural de la Sala Zozaya en 1883. Durante la última sesión de la temporada siguiente, que tuvo lugar el 27 de enero de 1888 en el Salón Romero, José Tragó puso sobre el escenario la *Sonata para piano número 2 en si bemol menor op. 35* de Chopin.

La actividad de la Sociedad de Cuartetos no se circunscribía únicamente a los espacios musicales de la capital. Si bien es cierto que los conciertos en otras provincias fueron escasos, los músicos de la sociedad fueron acogidos con entusiasmo en ciudades como: Bilbao, Oviedo, Valencia, Barcelona, etc. En algunas de esas salidas también llevaron la música de Chopin en su repertorio. En marzo de 1890, *La Correspondencia de España* recoge una crónica sobre uno de estos conciertos llevados a cabo en Bilbao. En esta ocasión participaron el violinista Rafel Pérez, el violista Tomás Lestán y el violonchelista Victor Mirecki junto a la pianista María Luisa de Chevallier. Esta última interpretó como propina un nocturno de Chopin «con éxito extraordinario»³⁶³.

María Luisa Chevallier, la pianista a la que se hace referencia en el texto anterior, comenzaría a tener protagonismo en la Sociedad de Cuartetos a partir de 1889. En noviembre de ese mismo año interpretó en el Salón Romero la *Sonata para piano núm. 3 en si menor op. 58*. Como podemos observar en el programa transcrito a continuación –correspondiente a la Tercera Sesión de la Sociedad de Cuartetos en el Teatro del Fontán de Oviedo el 18 de septiembre de 1890–, Chevallier también eligió dos obras de Chopin para completar la parte que le corresponde al piano solo.

Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K. 458; interpretado por Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki..... W. A. Mozart
Cuarteto de cuerda con piano en mi bemol mayor (arreglado por el autor del Quinteto op. 16); interpretado por Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki..... L. v. Beethoven
Nocturno para piano [sin especificar]; interpretado Chevallier..... F. Chopin
Korrigane para violonchelo; interpretado por Mirecki..... Delsart
Gran Polonesa para piano en mi bemol op. 22; interpretada por Chevallier..... F. Chopin

³⁶² *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 9-II-1887, 3.

³⁶³ *La Correspondencia de España*, Madrid, 11-III-1890, 2.

CAPÍTULO V. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN EN EL CONCIERTO PÚBLICO

Adiós a la Alhambra para violín (cantiga morisca); interpretado por Monasterio.....J. de Monasterio
Rondó Lievanense para violín; interpretado por Monasterio.....J. de Monasterio

A la Sociedad de Cuartetos le siguieron otras que de manera muy similar, aunque cambiando los componentes y los espacios donde se interpretaba la música, promovieron repertorios que incluían la música de Chopin. Entre ellas podemos señalar la Sociedad de música clásica *di camera*, Sociedad de Sextetos, Sociedad del Liceo filarmónico barcelonés, Sociedad catalana de conciertos, etc.

La Sociedad de Conciertos de Madrid, fundada en 1866, también jugaría un papel importante en la recepción de la música de Chopin durante estos años. La orquesta de esta sociedad fue la primera agrupación estable de estas características en España. Sus conciertos se prolongaron durante toda la segunda mitad del siglo, destacando una notable actividad concertística durante las dos últimas décadas del siglo. Que no existiera una orquesta de estas características en España hasta esta fecha fue uno de los condicionantes que retrasó la recepción pública del repertorio instrumental, y en el caso de Chopin, de sus conciertos para piano y orquesta.

A partir de 1880 la orquesta de esta sociedad brindó la oportunidad a numerosos solistas nacionales e internacionales de participar en sus temporadas, pudiendo mencionar grandes pianistas españoles como Albéniz o Tragó, y virtuosos provenientes del extranjero como Camille Saint-Saëns, A. Rubinstein, Planté, Eugen d'Albert, Harold Bauer, etc³⁶⁴.

Un ejemplo de estos exitosos conciertos fue el que se celebró el 30 de marzo de 1884 en el Teatro de la Zarzuela y que tuvo como pianista protagonista a Teobaldo Power. Según la crónica publicada al día siguiente por *El Imparcial*, los músicos recibieron una gran ovación por parte del público, teniendo que repertir casi todas las piezas del programa³⁶⁵. Las obras que se pudieron escuchar esa tarde fueron las siguientes:

Primera parte:
«Rosamunda» obertura, Schubert.
«Intermezzo scherzoso», Reinaold

³⁶⁴ Ver la división de etapas que realiza Ramón Sobrino, coincidiendo este periodo con el de la normalización de la actividad sinfónica (1877-1891). Ramón Sobrino, «La música sinfónica en el siglo XIX», en Casares, Emilio y Alonso, Celsa, eds. *La música española en el siglo XIX*, 315-316. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

³⁶⁵ *El Imparcial*, Madrid, 31-III-1884, 2.

«Marcha de las antorchas», Meyerbeer.

Segunda parte:

Primera sinfonía en Do, Mendelssohn.

Tercera parte:

«Gran polonesa» para piano, con acompañamiento de orquesta, Chopin.

«Dernier Amour», Gottschalk.

«Wals», Chopin.

«Marcha húngara», Kowalski

«Danse des Bohémiens», Godard³⁶⁶.

Uno de los ejemplos de pianistas extranjeros que incluyeron la música de Chopin en su conciertos por España a partir de 1880 fue Camille Saint-Saëns. El pianista parisino ofreció conciertos en varias ciudades españolas entre los años 1880 y 1881. El domingo 10 de octubre de 1880 participa en un concierto en el Teatro del Príncipe Alfonso de Madrid junto con el violinista Paul Viardot, hijo de la afamada Pauline Viardot y la orquesta de la Sociedad de Conciertos, dirigida por el maestro Vázquez. En dicho concierto interpretó el *Nocturno en fa sostenido mayor Op. 15 n.º 2* de Chopin «en el que lució el eminente autor su ejecución prodigiosa»³⁶⁷.

Primera parte:

Overture de La estrella del Norte..... Meyerbeer

Concierto Romántico para violín y orquesta (Paul Viardot)..... B. Godard

Segunda parte:

Concierto en do menor para piano y orquesta..... Saint-Saëns

Tercera parte:

Preludio de Le Deluge, para orquesta, con solo de violín (Paul Viardot)..... Saint-Saëns

Nocturno en fa sostenido..... Chopin

Transcripción de una Gavota de Bach..... Saint-Saëns

Marcha Heroica, para orquesta..... Saint-Saëns³⁶⁸

Camille Saint-Saëns regresó a España años después para participar en diferentes festivales celebrados en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. En esta ciudad se produjo sin duda una de las veladas más memorables de este compositor en España. Junto a Enrique Granados, en 1908, puso sobre el escenario la *Sonata en si bemol*, de Chopin, transcrita para dos pianos por el propio Saint-Saëns³⁶⁹.

³⁶⁶ *El Imparcial*, Madrid, 30-III-1884, 3.

³⁶⁷ *La Época*, Madrid, 11-X-1880, 2.

³⁶⁸ *Crónica de la Música*, Madrid, 7-X-1880, 7.

³⁶⁹ Mutsumi Fukushima, «La presencia de los principales pianistas extranjeros en Barcelona durante las dos últimas décadas del siglo XIX», en José Antonio Gómez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015), 301-302.

2.3.Un nuevo modelo de concierto: el recital para piano

A finales del siglo XIX comienza a imponerse un nuevo modelo de concierto que propiciaría la difusión de la música de Chopin: el recital para piano solo. El primer antecedente en España del recital pianístico lo situamos en la gira que Liszt llevó a cabo por España en 1844, comentada al inicio de este capítulo. Sin embargo, este tipo de concierto –aunque se dieron algunos casos más– no tuvo continuidad hasta finales del siglo XIX. En este momento comienza a aparecer el recital con carácter historicista.

Una de las figuras pioneras a la hora de presentar un programa de conciertos de forma estructurada según un criterio historicista fue François Fétis en sus *Concerts Historiques* celebrados en el Conservatorio de París en 1832 y 1833. Estos conciertos, que pretendían alentar la escucha del repertorio musical de los siglos XVI y XVII, estuvieron dirigidos a élites intelectuales³⁷⁰. Además de París, otras capitales como Leipzig o Londres fueron también testigos de este tipo de conciertos. A pesar de que el interés por la música del pasado tuvo influencia en los intérpretes del momento, las modas imperantes y el objetivo de entretener a la audiencia hicieron que durante la primera mitad del siglo XIX estas sesiones fueran escasas y su público muy reducido³⁷¹.

Desde mediados de la década de 1860 la corriente historicista va a influir en algunos intérpretes españoles a la hora de confeccionar sus programas de conciertos. Sin embargo, no será hasta la década de 1880, coincidiendo con el auge del recital para piano, cuando este tipo de ordenación cronológica del repertorio comience a tener importancia.

Comenzamos destacando el concierto que Joan Gil Miralles efectuó en octubre de 1866 en la Ciudad Condal. Reunidos «algunos de los pianistas más distinguidos de Barcelona» en el salón de los Sres. Bernareggi, el pianista reusense interpretó obras de Gottschalk, Bach, Chopin, etc. *La España Musical*³⁷² publica las siguientes líneas acerca de este concierto, refiriéndose especialmente a la interpretación de las obras del pianista polaco: «Chopin el genio doliente e inspirado, el Bellini del piano, atormentado por una eterna melancolía, siempre feliz aun cuando su imaginación desvaría, el Sr. Miralles se propuso hacérselo comprender y lo consiguió». Según este artículo,

³⁷⁰ Weber, *La gran transformación en el gusto musical...*, 159.

³⁷¹ Ibid. 263.

³⁷² *La España Musical*, Barcelona, 18-X-1866, 2.

Miralles seguía un método que consistía en «leer la vida de los autores cuyas obras se quiere estudiar y enterarse, si es posible, de las circunstancias en que se compusieron, para comprender bien cual era en aquel momento la disposición de ánimo del autor y poderla reflejar en la ejecución».

Este concierto no era un recital para piano al uso, sino que viene enmarcado en una corriente proveniente de Europa que pretende mostrar los autores del pasado y que tendrá, como veremos más a continuación, un gran impacto durante las dos últimas décadas del siglo XIX. El año 1866, fecha en la que se produce el citado concierto de Miralles, es un momento clave para la historia de la recepción musical en Barcelona. Según Francesc Bonastre i Bertran, fue en ese año cuando se tiene constancia de la primera interpretación de la música de Bach en la Ciudad Condal, y un año después, el 12 de marzo de 1867 se recoge la primera pieza de Händel en el Gran Teatro del Liceo³⁷³.

Para el estudio de la recepción de la música de Chopin es muy significativo que la música del compositor polaco se incluya, ya desde sus primeras interpretaciones públicas, en este tipo de conciertos. Aunque parece que el público asistente al concierto ofrecido por Miralles fue bastante reducido y selecto, la música de estos compositores cada vez estaría más presente en los conciertos públicos. De este modo se pretende crear un canon de los compositores más importantes, en este caso de teclado, que tanto profesionales como aficionados debieran conocer. Como podemos observar en el siguiente artículo, rescatado de las páginas de *La España musical* de 1870, el desconocimiento de estas obras por parte de la mayoría del público se va paliando poco a poco.

Decididamente el arte musical en Barcelona, ha dado un gran paso. Hace apenas diez años que la mayor parte no solo de aficionados, sino de profesores, desconocían completamente las obras maestras de las lumbreras de nuestro arte y los nombres de Bach, Beethoven, Schubert, etc..., eran conocidos por alguna anécdota leída en algún periódico. [...]

Hoy es otra cosa, los profesores y gran número de aficionados conocen perfectamente las obras de piano de Beethoven, Mozart, Haydn, Chopin, Dussek, Clementi, Mendelssohn, Field, Hummel, etc... y un gran número de ellos tienen en su biblioteca las sinfonías y oberturas de Beethoven, Mozart, Haydn y Weber en partitura de orquesta³⁷⁴.

³⁷³ Francesc Bonastre i Bertran, «Recepció de la música de Georg Friedrich Händel a la Barcelona del segle XIX», *Recerca Musicològica*, XX-XXI (2013-2014), 54.

³⁷⁴ *La España Musical*, Barcelona, 4-VIII-1870.

A pesar de estas afirmaciones, como veremos al tratar los Conciertos históricos de Vidiella, muchas de las obras de estos compositores seguirían siendo desconocidas para el público general hasta finales del siglo.

A partir de los años ochenta, el repertorio brillante y efectista basado en las variaciones y fantasías operísticas pierde relevancia en favor de sonatas, conciertos y algunas obras de pequeño formato escritas por los compositores que iban constituyéndose en paradigmas del canon histórico que se va estableciendo en el siglo XIX. El largo camino de la música llamada «clásica», ligada a la tradición germánica, parece encontrar durante las dos últimas décadas del siglo un espacio mayor en los programas de concierto. Los solitarios nocturnos o scherzos que se podían escuchar entre las piezas de otros autores, dejarían paso –en los años cercanos al final de siglo– a una organización más cuidada que hace que las obras del compositor polaco acaparen, por sí mismas, una parte entera del concierto. Durante estos años aumenta el número de pianistas prestigiosos –tanto españoles como extranjeros– que además de participar en veladas con otros intérpretes, se enfrentan en solitario a la totalidad del programa. La tendencia cada vez mayor hacia el recital para piano solo viene apoyada por los conciertos que los grandes virtuosos europeos ofrecen en España.

Estos virtuosos van a causar gran expectación entre el público y los músicos locales. Es habitual que en las crónicas publicadas en la prensa se ponga de manifiesto la correcta comprensión de la música de Chopin por parte de estos pianistas. De este modo, se convierten en referentes interpretativos de este repertorio. Además, sus múltiples conciertos repartidos por la geografía española ayudaron a extender y popularizar las obras del compositor polaco. Los recitales de estos pianistas en los que se incluye música de Chopin se concentran sobre todo durante las dos últimas décadas del siglo XIX. Este hecho ayudaría a consolidar la música de Chopin dentro del canon musical del momento, adquiriendo cada vez más protagonismo dentro de los programas de concierto.

En la tabla que presentamos a continuación mostramos una relación de los recitales para piano en los que se interpretan 3 o más piezas de Chopin.

Tabla 4: Conciertos en los que se interpretan 3 o más piezas de Chopin dentro de un mismo programa

FECHA	PIANISTA	OBRAS DE CHOPIN
3-II-1881	Anton Rubinstein	Fantasia, op. 49, Barcarola en fa sostenido menor, op. 60, mazurca, vals y estudio
1-III-1881	Anton Rubinstein	Fantasia, op. 49, nocturno y polonesa
3-III-1881	Anton Rubinstein	Fantasia, op. 49, nocturno y polonesa
4-XI-1881	Sophie Menter	Preludio op. 28 nº 23, en fa mayor; estudio en mi menor; vals; mazurca; y el Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22
¿?-V-1882	Isaac Albéniz	Polonesa en La bemol mayor, op. 53; Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22; impromptu nº1, mazurca 6 y 7, Polonesa op. 26 nº 1, en do sostenido menor y Polonesa en La bemol mayor, op. 53
12-XII-1882	Francis Planté	Scherzo de la de Sonata para piano nº2, en si bemol menor, op. 35 y estudio en do menor, Polonesa en La bemol mayor, op. 53
¿?-XII-1882	Francis Planté	Concierto nº 1, en mi menor, op. 11 y dos estudios
26-X-1883	Emil Sauer	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57, Estudio op. 25, nocturno op. 27 y balada
29-X-1883	Emil Sauer	Nocturno op. 27, dos estudios, Berceuse en Re bemol mayor, op. 57 y Balada nº1, en sol menor, op. 23
24-I-1886	Isaac Albéniz	Polonesa en La bemol mayor, op. 53, impromptu, Berceuse en Re bemol mayor, op. 57; vals, estudio nº12, Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35
20-II-1886	Isaac Albéniz	Tres polonesas y la Berceuse en Re bemol mayor, op. 57
22-III-1886	Javier Jiménez Delgado	Scherzo, Polonesa en La bemol mayor, op. 53, Polonesa op.26 nº 1, en do sostenido menor, impromptu, Berceuse en Re bemol mayor, op. 57; Mazurca, Vals op. 34 nº 1, en La bemol mayor, Vals op. 34 nº 2, en la menor, Vals op. 64 nº 1, en Re bemol mayor
29-III-1886	Javier Jiménez Delgado	Scherzo, Polonesa en La bemol mayor, op. 53 Polonesa op.26 nº 1, en do sostenido menor, impromptu, Berceuse en Re

CAPÍTULO V. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN EN EL CONCIERTO PÚBLICO

		bemol mayor, op. 57; Mazurca, Vals op. 34 nº 1, en La bemol mayor, Vals op. 34 nº 2, en la menor, Vals op. 64 nº 1, en Re bemol mayor
9-IV-1886	Juan Bautista Pujol	Nocturno, vals, Scherzo nº 2, en si bemol menor, op. 31
19-XII-1887	Manuel Guervós	Polonesa op. 26 nº 1, en do sostenido menor, Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22, vals
8-III-1888	Francis Planté	Dos estudios, Balada nº 1, en sol menor, op. 23, Scherzo de la Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35, marcha fúnebre, Tarantella en La bemol mayor, op. 43
3-IV-1889	D'Albert	Nocturno op. 62, Balada nº 1, en sol menor, op. 23, Impromptu en Fa sostenido mayor op. 36, Sonata para piano nº 3, en si menor, op. 58
¿?-V-1889	Francis Planté	Dos estudios y un nocturno
7-XI-1897	Harold Bauer	Balada, Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22, vals
¿?-V-1889	Francis Planté	Dos estudios y un nocturno
3-XI-1889	Carles G. Vidiella	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57, Barcarola en fa sostenido menor, op. 60, mazurca y polonesa
15-V-1890	Enrique Granados	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57, Vals brillante, en Mi bemol mayor, op. 18 y balada
25-III-1891	Mariano Barber	Estudio, Balada, Nocturno, Impromptu, Vals, Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22
22-XI-1891	Carles G. Vidiella	Estudio en do mayor, Preludio op. 24 nº 17, en La bemol mayor, mazurca en si menor
29-XI-1891	Carles G. Vidiella	Balada, Barcarola en fa sostenido menor, op. 60, Polonesa en La bemol mayor, op. 53
6-XII-1891	Carles G. Vidiella	Estudio en la menor, nocturno, vals
¿?-XII-1891	Carles G. Vidiella	Balada, Barcarola en fa sostenido menor, op. 60 y polonesa
¿?-X-1892	Leo de Silka	Estudio, preludio, mazurca, vals, balada.
21-V-1893	Carles G. Vidiella	Preludio op.24 nº 15, en Re bemol mayor, Impromptu en La bemol mayor, op. 29 , mazurca en fa sostenido menor, nocturno en sol menor, estudio en la

		menor
29-XII-1893	José Tragó	Dos estudios y un nocturno
9-III-1894	José Tragó	Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35, Concierto nº 1, en mi menor, op. 11; Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47, Preludio en Re bemol mayor, op. 28 nº 15, Nocturno en si bemol menor op. 9 nº 1, Estudio en do sostenido menor op. 25, Estudio en si menor op. 25
22-III-1895	José Tragó	Fantasia en fa menor op. 49, Impromptu en La bemol mayor, op. 29, Nocturno en Re bemol mayor op. 27 nº 2, Polonesa en do sostenido menor op. 26, Vals en La bemol mayor op. 34 nº 1
13-VII-1895	Montserrat Sampere	Scherzo nº 1, en si menor, op. 20; Nocturno, Impromptu en do sostenido menor, «Fantasia-impromptu» op. póstumo 66, Concierto nº 1, en mi menor, op. 11 (Allegro moderato)
10-V-1896	Montserrat Sampere	Polonesa en do sostenido menor, Estudio en do sostenido menor, Impromptu en do sostenido menor, «Fantasia-impromptu» op. póstumo 66, Concierto nº 1, en mi menor, op. 11 (Primero movimiento)
4-X-1896	Joaquín Malats	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57; vals y Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47
15-II-1897	Joaquín Malats	Balada, Berceuse en Re bemol mayor, op. 57 y Fantasia, op. 49
7-XI-1897	Harold Bauer	Balada, Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22, vals
4-IV-1899	Canuto Berea	Nocturno, estudio, preludio y vals
5-VI-1899	Alejandro Ribó	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57, Tarantella en La bemol mayor, op. 43, Polonesa en La bemol mayor, op. 53 y Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22, vals
7-X-1899	Monturiol	Vals op. 42, Estudio en la menor, Nocturno op. 48 nº 1, Polonesa en La bemol mayor, op. 53
21-V-1900	José Tragó	Balada nº 4, en fa menor, op. 52, Mazurca op. 50, Nocturno en sol menor op. 37, Vals en La bemol mayor op. 42

Tras haber analizado los programas de concierto de los principales pianistas del último tercio del siglo XIX se observa que la organización de las piezas escogidas por Anton Rubinstein, Isaac Albéniz, Jiménez Delgado, Carlos G. Vidiella y José Tragó³⁷⁵ responde a un interés por presentar un amplio abanico de obras compuestas por los autores más representativos de la historia del piano. Esta disposición está influida por la creciente corriente historicista presente en Europa a finales de los años ochenta que promulga una especie de «museificación musical», planteando una retrospectiva a los compositores más relevantes del pasado³⁷⁶. De esta forma, el pianista da a entender que es capaz de adaptarse e interpretar correctamente los diferentes estilos y características singulares de cada compositor. La música de Chopin, como veremos a continuación, no solo comparte espacio con otros autores de los siglos XVII, XVIII y XIX sino que está presente en una posición destacada, siendo uno de los compositores que gozaría de más minutos dentro de los conciertos de estos últimos años.

Interpretar consecutivamente cinco piezas del compositor polaco en un concierto público es un hecho que no se había dado hasta ahora ya que se solía apostar por variar los repertorios e incluso alternar los intérpretes dentro de un mismo concierto. Los conciertos de estos virtuosos extranjeros marcarían un claro precedente hacia la consolidación del modelo de recital para piano, en cuyos programas las obras de Chopin comienzan a ocupar mayor espacio a partir de los años ochenta. A continuación reproduzco el programa que Rubinstein interpretó en el Teatro de Apolo de Madrid el jueves 3 de febrero de 1881.

Primera parte:

<i>Overtura «Egmont»</i>	L. v. Beethoven
<i>Rondó</i>	W. A. Mozart
<i>Giga</i>	G. F. Haendel
<i>Sonata op. 53</i>	L. v. Beethoven

Segunda parte:

<i>Fantasia</i>	F. Chopin
<i>Barcarola</i>	F. Chopin
<i>Mazurca</i>	F. Chopin
<i>Vals</i>	F. Chopin
<i>Estudio</i>	F. Chopin

³⁷⁵ José Tragó y su relación con el repertorio chopiniano se trata de forma más amplia en el siguiente punto.

³⁷⁶ Cf. Annegret Fauser, «De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889», en Miguel Ángel Marín López y Juan José Carreras López, coords., *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (Logroño: Universidad de la Rioja, 2004), 289-308.

Tercera parte:

<i>Carnaval</i>	R. Schumann
<i>Suite</i>	A. Rubinstein
<i>Romanza</i>	A. Rubinstein
<i>Barcarola</i>	A. Rubinstein
<i>Estudio</i>	A. Rubinstein ³⁷⁷

Un año después de la gira de Rubinstein por España, Isaac Albéniz plantea un concierto en Córdoba dividido en tres partes. La primera de estas se completa exclusivamente con obras del compositor polaco mientras que en las otras dos, se pudieron escuchar otros autores como Bach, Scarlatti, Weber, Wagner, etc.

El planteamiento del programa presentado por los dos pianistas presenta evidentes similitudes. Albéniz, que había viajado a La Habana con su padre, no regresaría a España hasta tres meses después del citado concierto del pianista ruso. Lo que demuestran estos conciertos es que Albéniz y otros pianistas españoles que comentaremos más adelante, están al mismo nivel y participan de las mismas tendencias estéticas que se estaban dando en el resto de Europa. A continuación reproduzco el programa que Albéniz puso sobre el escenario del Gran Teatro de Córdoba en mayo de 1882.

Primera parte:

<i>Polonesa en la</i>	F. Chopin
<i>Polonesa en mi bemol</i>	F. Chopin
<i>Impromptu núm. 1</i>	F. Chopin
<i>Mazurka 6</i>	F. Chopin
<i>Mazurka 7</i>	F. Chopin
<i>Polonesa en do sostenido</i>	F. Chopin
<i>Polonesa en la bemol</i>	F. Chopin

Segunda parte:

<i>Sonata</i>	D. Scarlatti
<i>Andante</i>	D. Scarlatti
<i>Giga</i>	D. Scarlatti
<i>Rigodón</i>	J. Ph. Rameau
<i>Tocata</i>	J. S. Bach
<i>Sonata</i>	Durante

Tercera parte:

<i>Allegro de concierto</i>	C. M. v. Weber
<i>Fantasia sobre motivos de Rigoletto</i>	F. Liszt
<i>Murmures de la forêt (Estudio)</i>	F. Liszt
<i>Wals favorito</i>	J. Raff
<i>Pavanas 1 y 2</i>	I. Albéniz
<i>Tempestad (Fragmento de la Trilogía «El anillo de los Nibelungen»)</i>	R. Wagner ³⁷⁸

³⁷⁷ *Crónica de la Música*, Madrid, 3-II-1881, 2

³⁷⁸ *Crónica de la música*, Madrid, 24-V-1882, 6.

Podemos apreciar claramente el contraste con los programas ofrecidos en décadas anteriores. El predominio de las fantasías y temas operísticos tan presente en los conciertos de otros años pierde peso –hasta desaparecer por completo– frente a la recuperación de compositores dieciochescos, los referentes europeos del siglo XIX y las obras del propio pianista-compositor. Isaac Albéniz es por tanto uno de los pianistas españoles pioneros en este tipo de concierto, que irá evolucionando progresivamente hasta consolidarse como un modelo de referencia a principios del siglo XX. Siguiendo la idea de presentar un programa variado con los compositores más importantes de la historia del teclado, es el primer pianista español que otorga un espacio tan amplio a la música de Chopin. Por esto y por otras cuestiones que veremos a continuación, el pianista de origen catalán se alza como un personaje clave a la hora de estudiar la recepción interpretativa de Chopin en España durante estos años.

Del mismo modo, en estos conciertos se denota una clara intención pedagógica. En estas sesiones aparece implícito el pensamiento krausista muy cercano a alguno de estos pianistas³⁷⁹. El intérprete se convierte en el transmisor y a la vez educador de lo que viene a denominarse «buen gusto musical», que se corresponde con este tipo de repertorio clásico. Siendo conocedor y estudioso de esta música debe ilustrar e instruir tanto a sus alumnos como a su público. La confección de estos programas tan enciclopédicos pretendía paliar ese supuesto atraso musical que históricamente se venía denunciando y encaminar al público hacia una modernización más propia de las sociedades avanzadas³⁸⁰. Felipe Pedrell, a propósito de los conciertos de carácter histórico que el pianista catalán Carles G. Vidiella –cuya recepción analizaremos más adelante– ofreció en 1891 en Barcelona, escribe un artículo en el *Diario de Barcelona* mencionando este tema. Según el musicólogo catalán, los conciertos basados en un planteamiento histórico son «de gran eficacia para la educación musical». Además, añade que «el piano presta utilísimos servicios, no únicamente al compositor, sino que,

³⁷⁹ Obsérvese la relación entre José Tragó y el krausismo en España en Leticia Sánchez de Andrés, *La música en el ideario y la acción del krausismo e institucionismo españoles*, tesis doctoral (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006), 102; Leticia Sánchez de Andrés, *Música para un ideal: Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*(Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2009).

³⁸⁰ Carreras, ed., *Historia de la música en España...*, 486-187.

bien dirigida la educación técnica, inherente al instrumento, puede contribuir y contribuye, a desenvolver el sentido musical de buena parte del público»³⁸¹.

LOS PROGRAMAS

PRIMER CONCIERTO

Se verificará hoy:

Le bavolet flottant.—La bandoline . F. COUPERIN, 1868 y 1733.
Preludio y fuga en do menor . . . J. S. BACH.
Gigue en la mayor G. F. HANDEL.
Sonata en fa menor L. BEETHOVEN.
 (Allegro, Adagio, Minuetto, Prestissimo).

Momento musical, en do sostenido.
—Momento musical, en fa menor.
—Impromptu, en la bemol . . . F. SCHUBERT.
Invitación a la danza C. M. DE WEBER.
Marcha fúnebre.—Aurora.—Serenata F. MENDELSSOHN.
Tema y doce estudios sinfónicos . . R. SCHUMANN.

Reconciliation.—Conte enfantine . . J. MOSCHELLES.
Au bord d'une source.—Vals impromptu FR. LISZT.
Estudio en do mayor.—Preludio en la bemol.—Mazurca, en si menor . F. CHOPIN.
Danza húngara en re mayor.—Danza húngara en mi menor . . . J. BRAHMS.

SEGUNDO CONCIERTO

Se verificará el domingo 29 de Noviembre.

Gavota y variaciones J. PH. RAMEAU, 1683 y 1764.
Sonata en la mayor D. SCARLATTI.
Preludio y fuga, en re mayor . . . J. S. BACH.
Gigue, en sol mayor W. A. MOZART.
Sonata, en do menor L. BEETHOVEN.
Impromptu, en mi bemol F. SCHUBERT.
Variaciones serias F. MENDELSSOHN.

Novelette.—Romanza R. SCHUMANN.
Nocturno en si bemol J. FIELD.
La fontaine.—Poema de amor . . . A. HENSELT.
Consolation.—Rapsodia húngara, n.º 6 F. LISZT.
Balada.—Barcarola.—Polonesa en la bemol F. CHOPIN.
Danza noruega.—Berceuse E. GRIEG.
Galop A. RUBINSTEIN.

TERCER CONCIERTO

Se verificará el domingo 6 de Diciembre.

Gavota y musette J. S. BACH.
Tema y variaciones en fa menor . J. HAYDN.
Tocata, en si bemol M. CLEMENTI.
Minuet, en si menor F. SCHUBERT.
Sonata, en do sostenido menor . . L. BEETHOVEN.

Duo de amor.—La fileuse F. MENDELSSOHN.
¿Pourquoi?—Au soir.—Oiseau prophète R. SCHUMANN.
Estudio en la menor.—Nocturno.—Vals F. CHOPIN.
Rapsodia húngara, n.º 2 FR. LISZT.

Polonesa CÉSAR CUI.
Melodía P. TCHAIKOWSKY.
Minuet del gallo J. ALBENIZ.
Romanza sin palabras M. RODRÍGUEZ.
Marcha fantástica F. ALÍO.
Catalanescas L. MILLET.
 (Ballet, Compianta, Jovenivola).
Estudio en do mayor A. RUBINSTEIN.

Ilustración 16: Anuncio de los tres conciertos de Vidiella en Barcelona en 1891

Si nos detenemos a analizar los programas presentados en estos conciertos veremos cómo Vidiella opta por un amplio abanico de compositores que abarca desde los clavecinistas del siglo XVIII hasta compositores catalanes, amigos y coetáneos del propio pianista como Alió, Millet, etc. El crítico de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* afirma que la intención de Vidiella «no es afianzar su fama, sino hacer con su querido público de Barcelona, al que tanto debe, lo que hace con sus discípulos: educar su gusto musical y familiarizarle con los grandes maestros de la mejor manera

³⁸¹ Felipe Pedrell, «Vidiella y la escuela catalana de piano», *Diario de Barcelona*, XI-1891.

que su entendimiento y su habilidad le permiten»³⁸². Según informa el autor de esta crítica, varias de las obras que conformaban estos programas no eran conocidas públicamente en Barcelona. Con respecto a las obras del compositor polaco se alude a que el *Preludio en La bemol mayor* y la *Barcarola en fa sostenido menor op. 60* no se habrían tocado antes en conciertos públicos en la Ciudad Condal.

Con estos recitales se produce un fenómeno de democratización de la música, es decir, los conciertos públicos de las últimas décadas del siglo XIX brindan la oportunidad de que un público más amplio tenga acceso a conocer y disfrutar de los compositores que según los pianistas que conforman esos programas, son los autores más representativos de la historia de los instrumentos de teclado. Como se puede observar a lo largo de este punto, a pesar de comenzar con una discreta recepción de su obra en el espacio público, durante las dos últimas décadas del siglo XIX el pianista polaco pasa a convertirse claramente en uno de los compositores de referencia a la hora de programar los recitales para piano solo.

Puede que los repertorios interpretados por los grandes pianistas llegados del extranjero sirvieran de ejemplo a los músicos españoles. Sin embargo, creemos que no se debe relacionar únicamente este cambio en el repertorio de los pianistas españoles con la visita de los virtuosos extranjeros. La movilidad de los músicos peninsulares siguió siendo frecuente a lo largo de todo el siglo XIX, por lo tanto estos pianistas no eran ajenos a las corrientes musicales que se estaban cultivando fuera de España.

3. Protagonistas en la difusión de la música de Chopin

El contacto con Francia y otros países junto con la movilidad de los músicos son elementos que seguirán siendo de interés para el estudio de la recepción de este repertorio en España a lo largo de todo el siglo XIX. Muchos concertistas españoles, al igual que ocurre con otros virtuosos de diferentes partes del mundo, se sienten atraídos por las experiencias musicales que brinda París. Motivados por la necesidad de mejorar su formación artística, harían todo lo posible por acceder a los estudios del Conservatorio de París³⁸³. De la misma forma que los intérpretes emigrantes durante la

³⁸² *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 30-XI-1891, 4.

³⁸³ Para profundizar más en el marco académico de la enseñanza del piano en París cf. Bergadà Armengol, «París y los pianistas españoles...», 721-735.

primera mitad de siglo, estas jóvenes promesas musicales tomarían contacto con las corrientes artísticas y los repertorios internacionales.

La música de Chopin aparece frecuentemente en los repertorios de los nuevos pianistas que desarrollan su carrera durante las tres últimas décadas del siglo. La principal diferencia entre estos intérpretes y los de las generaciones anteriores radica en que la música de Chopin está más presente en su etapa de formación. Además, ciertas piezas de este compositor formarían parte de los repertorios de estos intérpretes desde el inicio de sus carreras profesionales. Los pianistas más destacados en la interpretación del repertorio chopiniano en España tienen en común dos aspectos: su formación en los nuevos conservatorios y el perfeccionamiento posterior en París. Aunque esto pudiera marcar una influencia interpretativa, no podemos destacar estos aspectos como determinantes ya que esto era algo habitual entre los instrumentistas de la época con serias pretensiones profesionales. Sin embargo, llama poderosamente la atención el contacto que estos nuevos intérpretes mantuvieron con personajes vinculados a la música del compositor polaco: Adolfo de Quesada y Espadero a través de la influencia de Fontana, y Georges Mathias directamente del propio Chopin.

Estudiar con los profesores del Conservatorio de París era todo un lujo, pero lo que verdaderamente otorgaba un prestigio como virtuoso a nivel europeo era hacerse con el primer premio del Conservatorio. Este evento tenía tanta trascendencia internacional que la propia prensa española detallaba algunos rasgos del mismo. Para el caso que nos ocupa, la música de Chopin se señala como obligatoria para presentarse a este concierto, hecho significativo que marca una referencia para los pianistas españoles con una ambición profesional. Entre los concertistas que se alzaron con este galardón en el siglo XIX encontramos a pianistas españoles como: Blas M^a Colomer en 1861, Ignacio M^a Cervantes en 1866, José Manuel Jiménez en 1876, José Tragó en 1877, Mario Calado en 1881, Genaro Vallejos en 1882, Pilar Fernández de la Mora en 1884³⁸⁴, Santiago Riera en 1881, Joaquín Malats en 1893, Ricardo Viñes en 1894 y Mercedes Rigalt en 1896³⁸⁵.

³⁸⁴ La *Sonata n.º 3 en si menor op. 58* fue la obra elegida para ser interpretada a primera vista en las pruebas que coronaron a Pilar Fernández de la Mora como la primera española en lograr el primer premio de piano del Conservatorio de París (*La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15-VIII-1884, 3).

³⁸⁵ Bergadà Armengol, «París y los pianistas españoles...», 723.

3.1. José Tragó

El pianista que más contribuyó a la difusión de la música de Chopin entre 1878 y 1900 fue José Tragó. Debido probablemente a la influencia del magisterio de Georges Mathias en el Conservatorio de París, la música del compositor polaco va a estar muy presente en su repertorio. María Almudena Sánchez Martínez en su tesis doctoral sobre este pianista, afirma que Chopin fue el compositor más interpretado por Tragó³⁸⁶. En concreto indica que interpretó en 128 ocasiones alguna pieza del compositor polaco, siendo el segundo más interpretado Liszt, con menos de la mitad. La autora de esta tesis continúa su análisis dividiendo en cuatro etapas la evolución del repertorio de Tragó en cuatro etapas, en las que la elección de autores va variando³⁸⁷. Sin embargo, es muy significativo que la música de Chopin siempre se sitúa como una de las más interpretadas en todas ellas.

Después de haberse convertido en todo un virtuoso de renombre, tras haber realizado multitud de conciertos y haber obtenido el primer premio del Conservatorio de París, regresa a España. La prensa lo recibe con un sinfín de elogios, comparándolo con el mismísimo Francis Planté. Es bastante significativo que en el primer concierto que ofrece nada más regresar a Madrid –en enero de 1878– opte por interpretar, entre otras obras³⁸⁸, los dos últimos movimientos del *Concierto para piano y orquesta núm. 1 en mi menor op. 11* de Chopin³⁸⁹. Unos meses más tarde volvería a interpretar ese mismo concierto, esta vez completo, bajo la dirección del maestro Chapí³⁹⁰. A continuación transcribo el programa de este concierto, acontecido en el Teatro de la Comedia con la cooperación de Luis Amato, Justo Blasco, Francisco González y Alejandro Rey. La orquesta estaba compuesta por profesores de la Sociedad de Conciertos.

Primera parte:

Overture ejecutada por la orquesta..... [Sin especificar]
Allegro Scherzando, del concierto en sol menor para piano y orquesta (primera audición)
ejecutado por Tragó..... C. Saint-Saens
Andante sostenido y Allegro con gusto, de la sonata para flauta, op. 69 ejecutado por
González..... Kuhlau
Estudio para piano ejecutado por Tragó..... Henselt

³⁸⁶ María Almudena Sánchez Martínez, *José Tragó y Arana (1856-1934) Pianista y compositor español*, tesis doctoral (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015), 746.

³⁸⁷ *Ibid.* 747.

³⁸⁸ Interpreta otras obras como el *Nocturno op. 27 n° 2, en Re bemol mayor* o el *Nocturno op. 15 n° 2, en Fa sostenido mayor*.

³⁸⁹ *La Época*, Madrid, 15-I-1878, 4.

³⁹⁰ *El Globo*, Madrid, 28-V-1878, 3.

Nocturno en fa sostenido ejecutado por Tragó..... Chopin
Le Bananier, capricho ejecutado por Tragó..... Gottschalk
Jesús de Nazareth, canto evangélico ejecutado por BlascoGounod
Adagio y Allegro, de la sonata patética ejecutado por Tragó..... Beethoven

Segunda parte:

Concierto en mi menor (Allegro, Romanza, Rondó final) ejecutado por Tragó..... Chopin

Tercera parte:

Fantasia capricho para violín, ejecutada por Amato..... Vieuxtemps
Mazurka, ejecutada por Tragó..... Quesada
Serenata española, ejecutada por Tragó..... Ketten
Chant du Braconier, ejecutada por Tragó..... Ritter
Despedida, ejecutada por Blasco..... Chapí
Gran fantasía húngara para piano y orquesta (primera audición); ejecutada por Tragó..... Liszt³⁹¹

En este programa vemos cómo la música de Chopin, sobre todo con el concierto para piano ocupando el protagonismo de la segunda parte, ya goza de una posición destacada. Además de Tragó, participan otros profesores de la Sociedad de Conciertos, manteniendo la variedad entre intérpretes y repertorio propia del concierto misceláneo.

Al finalizar 1878 vuelve a París, donde la música de Chopin también estaba presente en las salas más importantes. De varios de sus conciertos más elogiados a finales del siglo XIX en la Península³⁹² se dice que «eran generales las excitaciones para que el Sr. Tragó dé a conocer en el extranjero sus admirables dotes de concertista, para mayor fama suya y honra de su patria»³⁹³. Lo cierto es que ya había sido laureado en el país vecino más de una década antes. Además del citado premio del Conservatorio de París, se pueden citar algunos conciertos en los que interpretó obras de Chopin en la capital francesa. El 4 de mayo de 1880, bajo el patrocinio de S. M. la Reina doña Isabel II, Tragó ofreció un concierto en la sala Pleyel junto a la señorita Abella, Pagans y el pianista Torrent. *La Época* publica una reseña de esta actuación: «Todas las obras ejecutadas merecieron entusiastas aplausos, y muy especialmente la *Gran fantasía*, de Schubert, a dos pianos, por dichos Sres. Torrent y Tragó; la *Tarantela*, de Gottschalk, y la *Berceuse* y un wals, de Chopin»³⁹⁴.

³⁹¹ *El Imparcial*, Madrid, 26-V-1878, 3.

³⁹² En marzo de 1894 también se insiste en que muestre sus habilidades al teclado en Francia: «Diríamos lo que hizo nuestro célebre pianista, si la justicia, en este caso, no tuviera aspecto de adulación. El Sr. Tragó demostró ser uno de los primeros pianistas de Europa, y al aconsejarle anoche una dama tan respetada por su elevadísima posición social como estimada por su talento y buen gusto que hiciera un viaje para que le oyeran en el extranjero, porque resultaría honroso para el artista, para el Conservatorio y para España, decía una verdad evidente». (*El Día*, Madrid, 10-III-1894, 3).

³⁹³ *El Día*, Madrid, 10-IV-1894, 4.

³⁹⁴ *La Época*, Madrid, 19-V-1880, 4.

En abril del año siguiente, en la Sala Érard, «la música de Chopin salió a brillar en el teclado con el *Nocturno en fa*, admirablemente ejecutado por el simpático protagonista»³⁹⁵. En esa misma sala, Fernando Aranda, profesor del Conservatorio de Madrid, interpretó la *Introducción y polonesa brillante op.3, en Do mayor, para violonchelo y piano* en 1881³⁹⁶.

Tras su gira de conciertos, vuelve a reaparecer en el Teatro Real con motivo de la celebración del II Centenario de Calderón de la Barca. Dicho homenaje se produjo el 31 de mayo de 1881 y para esta ocasión, José Tragó tocó la *Polonesa en La bemol mayor op. 53* junto a otras obras de Mathias y Ketten. A lo largo de los siguientes años siguió ofreciendo conciertos en los que incluyó obras de Chopin como: el *Nocturno op. 27 núm. 2 en Re bemol mayor*; el *Nocturno op. 48 núm. 2 en fa sostenido menor*; varios estudios; la *Balada núm. 1 op. 23 en sol menor*, la *Berceuse en Re bemol mayor op. 57* y la ya citada *Polonesa en La bemol mayor op. 53*. El Salón Romero es el lugar en el que actúa en más ocasiones, pero no es el único escenario escogido. El salón del Conservatorio, el Palacio Real, el Ateneo de Madrid, el Teatro de la Comedia o el Teatro del Príncipe Alfonso son otros espacios en los que interpreta la música de Chopin. A pesar de que a veces la música de Chopin no aparece en los programas de concierto, José Tragó la introduce a modo de propina. Según las crónicas analizadas durante estos años, el pianista madrileño incluyó nocturnos y algún estudio de Chopin a la hora de agradecer al público sus aplausos. Los éxitos que cosechaba se traducían en elogios como el que se puede leer en las páginas de *La Época* a propósito de un concierto celebrado en mayo de 1884 en el teatro de la Comedia: «Lo que más agradó en el concierto, así como a la mayoría del auditorio, fue el precioso *nocturno* de Chopin, dicho a maravilla por el célebre concertista»³⁹⁷.

En 1882 se traslada a Barcelona acompañado del violinista Enrique Fernández Arbós. Juntos interpretarían varios conciertos en la Ciudad Condal, estando presente en alguno de ellos la música de Chopin. Además, como ya se ha señalado anteriormente, destaca también su participación en la inauguración del Salón Zozaya y en los conciertos organizados por la Sociedad de Cuartetos. En la década de 1890, José Tragó

³⁹⁵ *La Iberia*, Madrid, 30-IV-1881, 2.

³⁹⁶ *Crónica de la Música*, Madrid, 27-V-1880, 3.

³⁹⁷ *La Época*, Madrid, 13-V-1884, 4.

siguió ofreciendo recitales por ciudades españolas como Madrid, Sevilla y San Sebastián.

Para contribuir a la divulgación del repertorio para piano de los compositores más importantes del siglo XIX, qué mejor que el proyecto que se puso sobre el escenario del Salón Romero en 1894. Ya a comienzos de año se atisbaba lo que iba a ser uno de los acontecimientos musicales de la temporada. *El Día* publicaba en enero de ese mismo año la intención de organizar, por parte de «algunos aficionados a la música seria, de los que anoche asistieron a la última sesión de la Sociedad de Cuartetos», cuatro conciertos para piano ofrecidos por José Tragó. Cada uno sería una monografía de los «cuatro célebres compositores de obras de piano que ha habido en este siglo [XIX]»: Beethoven, Mendelssohn, Schumann y Chopin. La orquesta, dirigida por Tomás Bretón, acompañaría un concierto de cada autor al que se le añadirían las piezas necesarias para completar el programa. El texto publicado en este periódico recalca la importancia de «comprender el estilo propio y característico de cada compositor» por encima del dominio técnico del instrumento. El hecho interpretativo no busca únicamente el lucimiento virtuosístico sino que se encamina hacia una nueva versión más cercana a la intelectualidad. Según el crítico, el pianista –y pone a Tragó como ejemplo– debe haber estudiado en profundidad las obras y el estilo compositivo de cada autor ya que «ni las obras de Beethoven se tocan como las de Chopin, ni las de Schumann como las de Mendelssohn». Seguidamente a estas palabras añade una serie de cualidades a los compositores que se van a interpretar en estas sesiones. Estas generalidades, muchas veces guiadas por la escritura romántica y erróneamente utilizadas, van a conformar un corpus de imágenes que se irán reproduciendo ligadas al canon musical. Este autor alude al «sobrio y serio clasicismo de Beethoven, la brillantez de Mendelssohn, la poesía de Schumann y el romanticismo de Chopin»³⁹⁸.

El 9 de marzo de 1894 le llegó el turno al compositor polaco. Las obras elegidas para esta ocasión fueron:

Primera parte:

Sonata para piano número 2, en si bemol menor, op. 35..... F. Chopin

Segunda parte:

Concierto para piano y orquesta número 1, en mi menor, op. 11..... F. Chopin

³⁹⁸ *El Día*, Madrid, 6-I-1894, 3.

Tercera parte:

<i>Balada número 3, en La bemol mayor, op. 47</i>	F. Chopin
<i>Preludio número 15, en Re bemol mayor, op. 28</i>	F. Chopin
<i>Nocturno número 1, en si bemol menor, op. 9</i>	F. Chopin
<i>Estudio número 7, en do sostenido menor, op. 25</i>	F. Chopin
<i>Estudio número 10, en si menor, op. 25</i>	F. Chopin

El éxito de los cuatro conciertos fue abrumador. Consiguieron abarrotar la sala de público³⁹⁹, incluyendo la presencia de la Infanta Doña Isabel. Además, al concierto dedicado a Chopin asistieron «el director, los profesores y numerosos discípulos de la Escuela Nacional de Música y el inteligente público que sólo acude a las verdaderas solemnidades artísticas»⁴⁰⁰. Rastreando las publicaciones de la prensa al día siguiente del concierto observamos el eco del triunfo de este ciclo. Todas ellas coinciden en la asombrosa repercusión que tuvo en el público asistente⁴⁰¹.

Al día siguiente del concierto el diario *El País* dedica un importante espacio a describir este evento. El crítico musical Pascual Millán, encubierto bajo el seudónimo de *Allegro*, no escatima en halagos para comentar la interpretación de las obras chopinianas por parte de Tragó. Sin embargo, lo que más resalta en estas líneas es su estupefacción al observar las apasionadas muestras de entusiasmo por parte del público asistente a esta sesión. Millán afirma que ha asistido a «muchas sesiones donde el público se ha entusiasmado, ha aplaudido calurosamente, ha interrumpido con bravos y murmullos de aprobación; pero no había visto a los espectadores levantarse de sus asientos, comunicar en los ojos de los demás una especie de aprobación a las vehementes expansiones del propio entusiasmo»⁴⁰².

En las líneas publicadas ese mismo 10 de marzo en *La Época*⁴⁰³ se alude a la «ansiedad del público» por oír a Tragó interpretar «las principales composiciones de uno de los mejores músicos que han escrito obras para piano». Esto hizo que las

³⁹⁹ El autor de la reseña posterior al concierto se toma la libertad de comentar en tono humorístico la venta total de las localidades. Tal era el afán por no perder esta audición, que hubo quien, al ver que no se vendían localidades, presentóse en la puerta diciendo: Vengo de parte del Sr. Chopin para que me deje usted entrar. Y le dejaron. (*El Día*, Madrid, 10-III-1894, 3).

⁴⁰⁰ *El Día*, Madrid, 10-III-1894, 3.

⁴⁰¹ «Los prodigios que anoche hizo de habilidad, de finura, de exquisita delicadeza en los cantos y de energía en los pasos de gran sonoridad, fueron innumerables: la gradación de los matices, la varia intensidad de los sonidos y la elegancia en el fraseo, causaban en cada momento verdadero asombro a los inteligentes y aficionados. Hubo momentos, como al final del primer tiempo del concierto, en que el público, con sus gritos de entusiasmo, impidió oír el piano y la orquesta; hubo obras, como el *Estudio en Do sostenido menor*, que no es posible tocarlas mejor. La orquesta, dirigida por Bretón, estuvo muy bien». (*El Día*, Madrid, 10-III-1894, 3).

⁴⁰² *Allegro*, *El País*, Madrid, 10-III-1894, 2-3.

⁴⁰³ *La Época*, Madrid, 10-III-1894, 2-3.

entradas para asistir a tal esperado evento se acabasen muy pronto. Este mismo medio le dedica un importante espacio en sus columnas donde no se escatiman halagos hacia el pianista y se describen ampliamente las obras que conforman el programa seleccionado. Si analizamos en profundidad el texto encontramos los rasgos característicos que dibujan las imágenes de Chopin en este siglo. Comienza esbozando a Chopin como «aquella alma soñadora y romántica» que es capaz de crear fragmentos «admirables, llenos de sentimiento y de inspiración». En contraposición a esta belleza se insiste en las «tremendas dificultades» que sólo los grandes pianistas, en este caso Tragó, consiguen despachar con éxito.

Debido a la fecha tan avanzada en la que se produce este concierto, las obras de Chopin ya gozan de un gran prestigio y popularidad entre el público asistente, como se pone de manifiesto continuamente en estas líneas. Como se expresa a través de esta crítica, la marcha fúnebre eclipsa el resto de movimientos de la sonata⁴⁰⁴. De este movimiento se dice que «ha hecho olvidar a todas sus similares, siendo indispensable en toda ocasión de duelo. Esto es merecido, puesto que no puede darse nada más tétrico y severo que las armonías del comienzo, que son una gran tristeza; y en cuanto al trío, la melodía que contiene es tan dulce y consoladora, que hace entrever las perspectivas de un mundo mejor».

El plato fuerte de la sesión fue el *Concierto en mi menor*, utilizando el arreglo escrito por Tausig. Según el crítico, «el *Allegro maestoso* es muy conocido de todos los aficionados, por las bellezas que encierra; lo mismo puede decirse del *Larghetto*; en cuanto al *Rondó*, pocos, o por mejor decir, casi ninguno, se atreve a ejecutarlo: tal es lo difícil y complicado que es. Parece que Chopin ha querido amontonar allí todas las dificultades del piano».

Por último, al abordar la última parte del concierto se apela al recurrente adjetivo «inimitable» para hablar de las baladas, preludios, nocturnos, etc., géneros en los que la imagen canónica de Chopin se alza como especialista en los mismos. Siguiendo la línea de las imágenes proyectadas en otras críticas, en estas líneas se afirma que en estas obras «se concentraba todo el sentimiento y toda la poesía soñadora del insigne pianista». Contrariamente a las denuncias publicadas varias décadas antes que

⁴⁰⁴ Véase el punto 4 de este capítulo donde se aborda la importancia de la marcha fúnebre en el repertorio chopiniano.

evidenciaban un atraso del público en cuanto al conocimiento de las obras de Chopin y otros autores relacionados con el canon instrumental austro-germano, la crítica publicada en *La Época* termina señalando que no es necesario dar más detalles de las composiciones chopinianas interpretadas en este concierto ya que «todo el mundo las conoce».

Como podemos observar en las citas anteriores, las alabanzas no se hicieron esperar y decidieron ofrecer un último concierto para culminar el ciclo. Chopin, Schumann y Liszt fueron los autores elegidos para esta actuación, dirigida por Valentín Arín⁴⁰⁵ en sustitución de Tomás Bretón. El recital estaba organizado en tres partes, de las cuales, las dos primeras estaban constituidas por obras del compositor polaco:

Primera parte:

Sonata para piano número 2, en si bemol menor, op. 35..... F. Chopin

Segunda parte:

Concierto para piano y orquesta número 1, en mi menor, op. 11..... F. Chopin

Tercera parte:

Arabesca op. 18..... R. Schumann

Novellete de la op. 99..... R. Schumann

El pájaro profeta, n.º 7 de las «Escenas del Bosque» op. 82..... R. Schumann

Rapsodia húngara n.º 11..... F. Liszt

Al igual que los cuatro primeros conciertos, esta última interpretación de José Tragó cosechó un éxito desmesuradamente inesperado. *El Día*⁴⁰⁶, en las líneas que le dedica un día después del evento, compara el concierto con la visita de Rubinstein a Madrid, uno de los hitos musicales más esperados y trascendentes de la segunda mitad del siglo XIX en España. Según este medio, el público asistente abarrotaba la sala, situándose incluso «de pie en puertas y pasillos». Los aplausos fueron abrumadores después de cada obra o cada parte de las mismas, «a veces sin esperar a que terminasen». Al igual que en las críticas analizadas anteriormente, se vuelve a enfatizar

⁴⁰⁵ La prensa de la época elogia la labor del director sustituto de este concierto: «Tragó reúne todas estas cualidades, y esto era ya sabido; lo que muchos ignoraban es que bajo la capa de D. Valentín Arín se encerrase un director de orquesta tan inteligente y hábil como el que anoche dirigió el concierto de Chopin. Ningún músico puede desconocer al eminente profesor de Armonía de nuestro Conservatorio, uno de los pocos músicos que hoy verdaderamente valen.

Dotado de unos estudios profundísimo de la ciencia musical, es un verdadero erudito, a quien todo el mundo puede consultar, seguro de aprender algo nuevo; actualmente se ocupa en escribir un Tratado de Armonía, que seguramente será una obra de gran importancia, que vendrá a llenar un puesto necesario y que será de grandísima utilidad para el estudio del arte. Anoche se reveló Arín, bajo el nuevo aspecto de director de orquesta, y puede asegurarse que desempeñó su cometido a las mil maravillas, acreditándose de director de orquesta de primer orden» (*La Época*, Madrid, 11-IV-1894, 4).

⁴⁰⁶ *El Día*, Madrid, 10-IV-1894, 4.

el entusiasmo de un público que es consciente de las dificultades que estas obras entrañan.

Las páginas de *La Época* también nos informan sobre la efusiva respuesta del público tras escuchar la primera parte, siendo un presagio del éxito final del evento. Tragó, después de interpretar la sonata, añadió otra obra de Chopin que no estaba incluida en el programa del concierto: «Muchos aplausos arrancó el insigne pianista, que al final de la primera parte tuvo que hacer oír un delicioso *Nocturno*, también de Chopin, que ejecutó con la delicadeza y sentimiento con que sabe hacerlo»⁴⁰⁷.



Ilustración 17: Programas de los recitales de José Tragó en el Salón Romero

A pesar de que estos conciertos marcan un hito significativo para el objeto de este estudio, como hemos tratado anteriormente, la importancia de José Tragó para la recepción de la música de Chopin en España ya venía demostrándose desde varias décadas antes. Siguiendo con la década de 1890, tras culminar exitosamente el proyecto de los conciertos monográficos, José Tragó continúa con su labor concertística. En abril de 1895 el Salón Romero vuelve a ser el lugar en el que se escuche el *Concierto en mi*

⁴⁰⁷ *La Época*, Madrid, 11-IV-1894, 4.

CAPÍTULO V. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN EN EL CONCIERTO PÚBLICO

menor de Chopin⁴⁰⁸. En ese mismo año encontramos en su repertorio otras obras de Chopin como las que interpretó en la ya mencionada sala del editor Antonio Romero la noche del 22 de marzo.

Primera parte:

Fantasia cromática, Fuga..... J. S. Bach
Gavota variada..... J. Ph. Rameau
Fantasia en fa menor op. 49..... F. Chopin

Segunda parte:

Concierto en sol menor op. 22..... C. Saint-Saëns

Tercera parte:

Andante con variaciones..... J. Haydn
Impromptu en La bemol mayor op. 29..... F. Chopin
Nocturno n° 2 en Re bemol mayor op. 27..... F. Chopin
Polonesa n° 1 en do sostenido menor op. 26..... F. Chopin
Vals n° 1 en La bemol mayor op. 34..... F. Chopin⁴⁰⁹

Como se puede observar en el programa, la música de Chopin ocupa una gran parte del mismo. La distribución de las piezas nos hace pensar que el plato fuerte de la sesión, el concierto para piano y orquesta de Saint-Saëns, está rodeado de piezas compuestas por grandes clásicos de la historia de la música. Ya hemos mencionado más arriba este afán por recuperar los compositores más importantes. El hecho de que algunos intérpretes sientan la necesidad de programar estas obras con una cierta voluntad pedagógica o divulgativa no pasa desapercibido para la prensa. En el siguiente texto, publicado en agosto de 1895 por *La Ilustración Española y Americana*, Esperanza y Sola recuerda la escasa recepción de estos ilustres autores al inicio de siglo, alabando la capacidad que tienen estos conciertos de hacer llegar estos repertorios a un público más amplio.

Y mientras tanto, los grandes clásicos de la música eran aquí o desconocidos o tenidos en poca estima. Masarnau, cuya fraternidad artística con Chopin y con Alkan era señalada muestra de todo su gran valor artístico; Guelbenzu, el pianista clásico por excelencia, y María Martín, eran honrosa excepción de cuanto llevo dicho, y los únicos, puede decirse, que rendían a aquellos fervorosos culto; y aún recuerdo haberlos visto más de una vez reunidos para interpretar las más hermosas obras que para piano escribieron, no sólo Bach, Haydn, Mozart y Beethoven, sino Mendelssohn, Clementi, Hummel, Chopin y algún otro padre grave de la música, en sesiones íntimas y familiares, en las cuales el *pauci vero electi* del Evangelio se realizaba por completo, dado los pocos a quienes se escogía para asistir a ellas.

De entonces acá, repito, las cosas han cambiado por fortuna: lo que era patrimonio de pocos, lo es hoy de muchos, que, en mayor o menor grado, avaloran las hermosas creaciones de los grandes ingenios del arte; y no cabe mejor prueba en demostración de ello, que el numeroso y selecto público que ha acudido al artístico llamamiento de Tragó; el

⁴⁰⁸ *El Liberal*, Madrid, 7-IV-1895, 3.

⁴⁰⁹ *El Día*, Madrid, 21-III-1895, 3.

religioso silencio con que allí se han oído las obras clásicas, y los entusiastas y espontáneos aplausos con que el afortunado y hábil intérprete de ellas ha visto premiados su esfuerzos. [...] ⁴¹⁰.

Tragó continuó con sus conciertos durante estos años finales. Además de Madrid y Barcelona, también ofreció recitales en Sevilla, San Sebastián, etc. Llegando a los límites temporales de esta investigación, quiero mencionar también dos conciertos que el afamado pianista brindó en mayo de 1900 en el Teatro Español. En el primero de ellos, acontecido el 21 de mayo, dispuso el siguiente programa:

Primera parte:

Gran fantasía op. 15..... F. Schubert- F. Liszt

Segunda parte:

Concierto en sol menor op. 22..... C. Saint-Saëns

Tercera parte:

Balada en fa menor..... F. Chopin

Mazurka..... F. Chopin

Nocturno..... F. Chopin

Wals..... F. Chopin

Segunda polonesa..... F. Liszt ⁴¹¹

Las dos primeras obras fueron acompañadas por una orquesta dirigida por Tomás Bretón. En la tercera parte podemos observar otra vez la preponderancia de la música de Chopin en cuanto al repertorio para piano solo se refiere. Además de las obras incluidas en el programa, José Tragó quiso poner el broche final a este concierto con un *Estudio* y el *Nocturno en fa sostenido* de Chopin y con el *Vals capricho* de Rubinstein. Tras el enorme éxito de esta actuación, el notable pianista quiso volver a estar presente pocos días después en el mismo teatro. Esta vez la obra central de la velada fue el *Concierto para piano y orquesta núm. 2, en fa menor, op. 21* de Chopin. La destacada actuación del solista junto a la orquesta dirigida por el maestro Tomás Bretón propició que el segundo movimiento del concierto tuviera que ser repetido «en medio de una ovación estruendosa, y a no ser porque la consideración se imponía al entusiasmo, se hubieran repetido también el *andante maestoso* y el *allegro vivace*, que fueron interpretados con una seguridad y maestría que rayaban en lo incomprensible» ⁴¹². Además, el pianista español no quiso despedirse sin corresponder «a los incesantes aplausos del público» con el *Nocturno en fa sostenido* de Chopin y el *Vals Brillante* de Rubinstein.

⁴¹⁰ J.M. Esperanza y Sola, «Revista Musical», *La Ilustración española y americana*, Madrid, 8-VIII-1895, 11-14.

⁴¹¹ *La Época*, Madrid, 20-V-1900, 3.

⁴¹² Miss-Teriosa: Concierto Tragó. *El Día*, Madrid, 30-V-1900, 1.

Uno de los últimos conciertos que ofreció antes de su retirada para dedicarse en exclusiva a la enseñanza en el Conservatorio fue el ofrecido en mayo de 1900 en el Teatro Español. Bajo la batuta del maestro Bretón, Tragó interpretó el *Concierto para piano y orquesta n.º 2 en Fa mayor op. 21* de Chopin. Fruto del éxito cosechado en su intervención, *El Día* señala que «el segundo tiempo, es decir, el *larghetto*, tuvo que repetirse en medio de una ovación estruendosa, y a no ser porque la consideración se imponía al entusiasmo, se hubieran repetido también el *andante maestoso* y el *allegro vivace*, que fueron interpretados con una seguridad y maestría que rayaban en lo incomprensible». No quedándose satisfecho el respetable, «todavía tuvo Tragó que tocar, correspondiendo a los incesantes aplausos del público, el *Nocturno en fa sostenido* de Chopin y el *Wals brillante* de Rubinstein, cuyas últimas notas fueron ahogadas por entusiastas aclamaciones»⁴¹³.

La influencia interpretativa y pedagógica de José Tragó en las generaciones posteriores quedaría patente a lo largo del siglo siguiente. Siguiendo la estela de Eduardo Compta y Teobaldo Power –los profesores que le precedieron en la cátedra de piano del Conservatorio de Madrid–, dejaría su impronta en sus discípulos: Manuel de Falla, Joaquín Turina, Canuto Berea, María Servat, María Luisa Vega Ritter, María Serret, etc. Aunque se han hallado interpretaciones de la música de Chopin por parte de algunos de estos alumnos a través del vaciado de la prensa del siglo XIX, es preciso llevar a cabo un estudio más exhaustivo que analice los aspectos de recepción de este repertorio y aborde las primeras décadas del siglo XX.

3.2. Otros discípulos de Mathias: Mario Calado y Genaro Vallejos

El pianista madrileño José Tragó no fue el único que tuvo la oportunidad de estudiar en París con Georges Mathias, quien había sido alumno de Chopin. El pianista catalán Mario Calado, que se había formado también con Juan Bautista Pujol, recibió los elogios de Mathias. Al finalizar el primer curso en París, se presenta al examen preliminar para optar al premio del conservatorio con el *Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22*⁴¹⁴. A pesar del gran éxito que cosecha su interpretación, tuvo

⁴¹³ Ídem.

⁴¹⁴ *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8-IX-1881, 3.

que esperar hasta el año siguiente –por tratarse de un pianista extranjero⁴¹⁵– para optar y finalmente ganar dicho premio.

Tras haberse hecho con el primer premio del concurso del Conservatorio de París en 1881 comenzaría una serie de giras por Europa y América. De vuelta a París, *La Época* reseña un concierto ofrecido en febrero de 1884. Calado interpretó a «Beethoven, a Mozart, a Schumann y a Chopin con profundo sentimiento y maravillosa ejecución»⁴¹⁶, cosechando un gran éxito entre el público. En España podemos señalar sus conciertos en el Teatro Principal y el Teatro Liceo de Barcelona y en el Salón Romero y el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid en el año 1891.

Después de Calado, otro español se alza con el premio de forma sucesiva. El pianista navarro Genaro Vallejos, discípulo de Zabalza y Mathias, se impone en una oposición en la que se presentaban «quince jóvenes de diversas nacionalidades, los cuales debían interpretar un difícil *allegro* de Chopin y leer sin preparación un *morceau* original e inédito, escrito al efecto por el maestro Guiraud, miembro del jurado»⁴¹⁷. Podemos mencionar también otros conciertos con obras de Chopin como el de Santiago Riera en enero de 1894 en la sala Érard de París, interpretando una Sonata de Chopin⁴¹⁸; el de este mismo pianista en la Sala Pleyel el 14 de enero de 1890⁴¹⁹; o el de Enrique Monturiol Tarrés en la Sala Érard en 1900⁴²⁰.

3.3. Isaac Albéniz y Carlos G. Vidiella

Isaac Albéniz y Carlos G. Vidiella, dos de los principales intérpretes de la música de Chopin durante las dos últimas décadas del siglo XIX, tuvieron en común su formación en París con Marmontel. Antoine-Farçois Marmontel se encargaba de las clases masculinas de piano del Conservatorio de París junto con Mathias. El pianista francés, heredero de la escuela pianística francesa, priorizaba la precisión y la claridad en el toque. Destaca por su labor pedagógica al escribir números libros sobre técnica pianística, la historia del piano y de sus compositores.

⁴¹⁵ Según la normativa del Conservatorio, los alumnos que no fueran franceses sólo podían optar al premio a partir del segundo año de estudios.

⁴¹⁶ *La Época*, Madrid, 23-II-1884, 3.

⁴¹⁷ *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15-VIII-1882, 3.

⁴¹⁸ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 30-I-1894, 8.

⁴¹⁹ *La Dinastía*, Barcelona, 1-II-1890, 2.

⁴²⁰ *La Dinastía*, Barcelona, 15-IV-1900, 3.

Además del concierto comentado anteriormente, Albéniz siguió interpretando obras de Chopin a lo largo de su carrera. De entre todos sus conciertos podemos destacar los acontecidos en Madrid y en el Ateneo Barcelonés, que arrancaron elogios como los que podemos leer en *La América* el 13 de abril de 1886: «El genio sublime de Chopin brilla con más esplendorosos resplandores, Albéniz con arte mágico de sus dedos que tiene todos los ecos del sentimiento y todos los matices de la pasión, llenan [*sic*] el aire con las melodías del gran compositor polaco»⁴²¹.

Los críticos no suelen dudar en alabar las interpretaciones de Albéniz, ensalzándolo por encima de muchos otros virtuosos. Su gran potencial a la hora de afrontar todo tipo de repertorios para piano le hacen ser valedor de las mejores ovaciones. El buen hacer en tan amplio abanico de compositores aparece retratado en la siguiente frase, contenida en *La América*: «Cuando interpreta música de Beethoven, Scarlatti, Chopin, Mendelssohn, Bach, Weber, Liszt, etc., tiene momentos de verdadera inspiración en los cuales lo que ejecuta supera el pensamiento del compositor; entonces alcanza el mayor grado de su poder como artista»⁴²².

El compositor polaco estaría presente en su repertorio con mucha frecuencia. En ocasiones, únicamente integra una o dos obras, mientras que en otros conciertos las piezas chopinianas son visiblemente las más abundantes del programa. Prueba de ello es la actuación que se pudo escuchar en 1886 bajo el techo del Salón Romero. En enero de ese año, además de obras de Bach, Scarlatti, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Weber, Rubinstein, Heller, Mayer, Liszt y del propio Albéniz, se pudieron escuchar las siguientes composiciones de Chopin: *Polonesa en la bemol, Impromptu, Berceuse, Wals* [*sic*], *Estudio número 12, Sonata para piano número 2, en si bemol menor, opus 35*.

Primera parte:

<i>Gran concierto estilo italiano</i>	J. S. Bach
<i>Pastoral, Sonata, Tocata, Capricho</i>	D. Scarlatti
<i>Sonata op. 14</i>	L. v. Beethoven

Segunda parte:

<i>Impromptu en mi bemol</i>	F. Schubert
<i>Romanzas sin palabras en la bemol y en do</i>	F. Mendelssohn
<i>Minueto</i>	C. M. v. Weber
<i>Polonesa en la bemol</i>	F. Chopin
<i>Impromptu</i>	F. Chopin
<i>Berceuse</i>	F. Chopin

⁴²¹ *La América*, Madrid, 13-IV-1886, 15.

⁴²² *La América*, Madrid, 28-I-1886, 13.

<i>Wals</i>	F. Chopin
<i>Estudio número 12</i>	F. Chopin
<i>Sonata para piano número 2, en si bemol menor, opus 35</i>	F. Chopin

Tercera parte:

<i>Barcarola n° 3</i>	A. Rubinstein
<i>Estudio de concierto</i>	A. Rubinstein
<i>Suite Espagnole (Serenata, Sevillana, Pavana, Capricho)</i>	I. Albéniz
<i>Tarantela</i>	Heller
<i>Estudio de concierto</i>	Mayer
<i>Murmures de la Forêt</i>	F. Liszt
<i>Fragmento del preludio de Mefistófeles</i>	A. Boito (transcrito por I. Albéniz) ⁴²³

La preponderancia de las obras chopinianas llega a ser tan relevante que, como podemos observar en la crítica de este concierto publicada en *La América*, su autor afirma que Chopin es uno de los autores favoritos de Albéniz:

Sus autores favoritos parecen ser Scarlatti y Chopin. [...] la renombrada Berceuse y la hermosísima sonata en do sostenido menor de Chopin; esta última obra sobre todo, interpretada con mucha verdad y sentimiento. En realidad, pocas veces se ha oído la referida sonata tan detallada y justa. A pesar de sus dificultades, no se perdió frase alguna, y todas ellas tuvieron aquel carácter triste y melancólico tan perfectamente retratado en la famosa *marcha fúnebre*⁴²⁴.

Chopin compartía espacio con otros compositores en el amplio repertorio de concierto de Isaac Albéniz. Este aventajado pianista, apasionado de Scarlatti y Chopin, comenzaría a escribir obras relacionadas con los géneros del salón a partir de la década de 1880. Su escritura para piano está claramente ligada al piano romántico, añadiendo finalmente tintes impresionistas que de algún modo también siguen la sombra proyectada por el compositor polaco. Tal y como se refleja en un artículo publicado en *La Época* en 1887, sus composiciones cuidadas y elegantes se alejan de la vulgaridad para alcanzar la calidad propia del repertorio chopiniano: «No es posible entrar en detalles tratando del estilo de las obras de Albéniz, ni de sus procedimientos artísticos, y baste decir que en las composiciones que anoche dio a conocer síguense [*sic*] las buenas tradiciones de la escuela brillante en el piano, que hay algunas delicadísimas, y en todas vese [*sic*] pronto idea original, nunca vulgar, y el desarrollo carece de amaneramientos y tiende a ser elegante, siguiendo, por ventura, la manera de Chopin»⁴²⁵. Al igual que hemos hecho referencia en otros capítulos anteriores, la imagen de Chopin se vuelve a utilizar para comparar la obra de un compositor y ligarla a una corriente pianística de calidad. Chopin, que representa la sencillez y calidad compositiva frente a la vulgaridad

⁴²³ *El Liberal*, Madrid, 24-I-1886, 4.

⁴²⁴ *La América*, Madrid, 28-I-1886, 14.

⁴²⁵ *La Época*, Madrid, 22-III-1887, 3.

presente sobre todo en las piezas de salón, vuelve a ser el personaje elegido para describir las piezas de este autor, sin que esto signifique que estuvieran influidas directamente por las obras del pianista polaco. Dentro de la primera etapa compositiva de Albéniz hay que señalar las mazurkas, valeses y romanzas que sugieren la influencia romántica.

En Barcelona, Carlos Gumersindo Vidiella y Estaban, alumno de Pujol, fue uno de los pianistas de referencia en el recital para piano en estos años. Fue a París en 1878 para perfeccionar sus habilidades al piano con Marmontel⁴²⁶. Tras unos meses en la capital gala, regresa a Barcelona para comenzar una brillante y productiva carrera como concertista. Como hemos señalado anteriormente, tuvo la oportunidad de escuchar a Rubinstein a su paso por Barcelona en 1881. Dentro de su repertorio se pueden observar las piezas de Chopin más interpretadas en España durante este siglo⁴²⁷: la *Berceuse en Re bemol mayor, op. 57*; *Polonesa en La bemol mayor, op. 53*; un concierto para piano de Chopin y otras piezas de pequeño formato como nocturnos, mazurkas o valeses. Durante la década de 1880 le encontramos interpretando obras de Chopin y de otros autores canónicos en espacios tan relevantes como el Ateneo Barcelonés, el Teatro Principal de Barcelona, la sucursal que Érard tenía en Barcelona, la Lliga de Catalunya, etc. Según Montserrat Bergadà, Vidiella apuesta por un cambio innovador en la elaboración de los programas de sus conciertos a partir de 1886⁴²⁸. Entre los años 1886 y 1891 Vidiella va a realizar una serie de conciertos que desembocarían en la idea de sus famosos tres «Conciertos históricos». Durante esos años ofrece recitales para la Lliga de Catalunya y la Asociación Musical de Barcelona en los que se pueden escuchar obras de autores que representan el prototipo de canon histórico que se estaba instaurando en el siglo XIX⁴²⁹. En el salón de la Lliga de Catalunya, el 3 de noviembre de 1889, Vidiella ofreció un concierto con obras de Scarlatti, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms y Alió. Las obras del

⁴²⁶ Joan Miquel Hernández i Sagrera, «Els concerts històrics de Carles G. Vidiella», *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), 226-227.

⁴²⁷ Compárese con las obras analizadas en el punto sobre piezas más interpretadas.

⁴²⁸ Montserrat Bergadà Armengol, «París y los pianistas españoles. Marco académico» en José Antonio Gómez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015), 721-735.

⁴²⁹ Hernández i Sagrera, «Els concerts històrics...», 226-227.

compositor polaco presentes en el programa –aunque no se indican con precisión– fueron las siguientes: Berceuse, Barcarola, Mazurca y Polonesa⁴³⁰.

Las obras de estos recitales se organizan siguiendo un criterio unitario y alejándose del tipo de concierto heterogéneo que predominó durante gran parte del siglo XIX. Entre todas sus actuaciones podemos destacar los tres conciertos históricos que llevó a cabo en 1891 en el Palau de Ciencias de Barcelona –construido por Pere Falqués para la Exposición Universal de 1888– durante los días 22 y 29 de noviembre y el 6 de diciembre y que ya hemos comentado en el punto anterior. La *Ilustración Musical Hispano-Americana* da cuenta de «estas fiestas musicales, las más importantes quizás que ha ofrecido al público de Barcelona el famoso concertista de piano, no sólo por la magnitud de la empresa, ya que se presenta solo, sin acompañamiento de orquesta ni otros estimulantes, sino porque ha de ejecutar en cada concierto una colección de obras que, por lo serias y numerosas, recuerdan las grandes audiciones de los más renombrados maestros del piano»⁴³¹. Como podemos observar en la cita anterior, se destaca el modelo de recital para piano solo. Además, este tipo de concierto y el repertorio utilizado se vincula a los grandes virtuosos del momento.

Finalizados estos tres conciertos, la *Ilustración Musical Hispano-Americana*⁴³² recoge una crítica conjunta en la que se detallan las obras interpretadas y la respuesta del público asistente. En dicho artículo, publicado el 15 de diciembre de 1891, se informa de que no solo se interpreta una selección de los compositores más representativos de la historia del teclado, sino que el propio pianista varía su forma de tocar dependiendo del carácter de la época en que se escribieron las piezas y del estilo del compositor en cuestión. Como se puede observar en las siguientes ilustraciones, la prensa recoge por escrito las obras que conforman los programas de estos conciertos, incluyendo tres piezas de Chopin en cada uno de ellos.

Dos años después se presentan otros tres conciertos similares en el Teatro Lírico de Barcelona⁴³³. En este caso, señalamos que en el primero de ellos, llevado a cabo el 21 de mayo, se interpretaron en la segunda parte las siguientes obras de Chopin: el *Preludio op. 28 n.º 15 en Re bemol mayor*, el *Impromptu en La bemol mayor op. 29*, la

⁴³⁰ *La Ilustració Catalana*, Barcelona, 15-XI-1889, 10.

⁴³¹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 30-XI-1891, 2.

⁴³² *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 15-XII-1891, 3.

⁴³³ Estos tres conciertos se programaron los días 21 y 22 de mayo y el 3 de junio de 1893.

Mazurca en fa sostenido menor; el *Nocturno en sol menor* y el *Estudio en la menor*⁴³⁴. Completando esta parte se interpretaron dos danzas húngaras de Brahms. *La Il·lustració Catalana* trata en sus páginas la importancia de estos conciertos para la cultura musical catalana. En la publicación del 31 de mayo de 1893 se recomienda asistir al último concierto de Vidiella ya que «sobre todo en la música de Chopin, Vidiella ha estado superior a todo elogio»⁴³⁵. No es casual que la prensa insista en la buena interpretación de la música de Chopin. Como hemos visto a lo largo de esta tesis, conseguir interpretar bien la música del compositor polaco era sinónimo de ser un pianista de primer nivel. Además, tenemos constancia de que el propio Vidiella profesaba una ferviente admiración por la figura del pianista polaco, llegando a publicar un artículo en febrero de 1916 en la *Revista Musical Catalana* titulado «Parlament sobre Chopin»⁴³⁶, donde el pianista catalán elogia elocuentemente la figura y la música del compositor polaco.

3.4. Juan Bautista Pujol

Una de las figuras más influyentes en el repertorio pianístico catalán del último tercio del siglo XIX sería Juan Bautista Pujol⁴³⁷. Comienza su formación como pianista en Barcelona bajo la tutela de Anastasio Horta y Pedro Tintorer, quien fuera profesor de piano de la cátedra del Conservatorio del Liceo. Posteriormente se traslada a París donde amplía sus estudios con Laurent, Prudent, Rosenhain y Reber. Al igual que otros pianistas españoles citados anteriormente, se consolida como concertista en la capital gala. Como se ha mencionado anteriormente, en 1860 participa junto a otros artistas de gran nivel en un concierto en la sala Herz de París. La prensa local alaba sus cualidades y pone de manifiesto su virtud a la hora de «adaptarse a los estilos» de cada compositor⁴³⁸.

Una década más tarde regresa a España, estableciéndose definitivamente en Barcelona. En marzo de 1884 ofrece varios conciertos en el Ateneo Barcelonés, «esperado con ansia por muchos de sus admiradores, entre quienes, como es natural

⁴³⁴ *La Dinastía*, Barcelona, 17-V-1893, 2.

⁴³⁵ «Adelanto que son recomendables baix tots conceptes y que sobretot en la música de Chopin en Vidiella hi està superior á tot elogi» en *La Il·lustració catalana*, Barcelona, 31-V-1893, 22.

⁴³⁶ Carles G. Vidiella, «Parlament sobre Chopin», *Revista Musical Catalana*, 15-II-1916, 57-59.

⁴³⁷ Cf. Alejandra Pacheco, «La pedagogía pianística de Juan Bautista Pujol y su lugar en la formación de la escuela pianística catalana», en José Antonio Gómez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015), 313-325.

⁴³⁸ *El Clamor Público*, Madrid, 5-V-1860, 3.

reinaba cierta curiosidad por conocer el estado actual, digámoslo así, del estilo y demás prendas artísticas de tan aplaudido pianista». Las obras de Chopin que están presentes en estas sesiones son: una polonesa y un impromptu sin especificar, y el *Andante Spianato* y *Gran polonesa brillante op. 22*. La crítica de este concierto, publicada en *La Dinastía*, destaca su evolución positiva hacia una interpretación muy cuidada, repleta de detalles. Según estas líneas, el pianista español ya era conocido como un «excelente intérprete de ese género singularmente romántico que podría llamarse chopiniano, si Chopin pudiera haber formado escuela». Alaban su «intuición musical» a la hora de interpretar este difícil repertorio:

Mostróse detallista hasta lo sumo el que en otro tiempo descollaba por los efectos de conjunto resaltado, aunque tal vez rayó en la nimiedad su prurito de hacer percibir detalles no muy adherentes a la idea capital de cada pieza y esos diferentes grados de sonoridad que su educadísima pulsación y su acabado estudio de los pedales saben producir simultáneamente. En trazar delicadamente los contornos musicales, en marcar sin brusquedades el claro-oscuro y en dotar a los cantábiles o accidentes melódicos de la expresión más genuina y penetrante, no tenía fama ninguna que conquistar, pero aun acrecentó la bien adquirida que disfrutaba⁴³⁹.

A finales de 1885 «tuvo lugar en el gran salón de la fábrica de pianos de los señores Bernarregi, Gasso y compañía, una de las escogidas veladas de la Sociedad familiar de conciertos»⁴⁴⁰. Pujol interpretó obras de Chopin y otros compositores, recibiendo las siguientes palabras en la crítica catalana: «Inspiradísimo en la ejecución de las piezas de Chopin, que interpreta de una manera insuperable, haciendo oír y apreciar de una manera delicadísima las inspiradas y melancólicas melodías del poeta musical por excelencia, [...]»⁴⁴¹. En abril del año siguiente dirige un concierto vocal e instrumental en el Ateneo Barcelonés en el que incluye obras como un nocturno, un vals y el *Scherzo n.º 2*.

Primera parte:

Trío en *do menor*, op. 1, Beethoven por los señores Pujol, Sánchez y García.

Nocturno, Chopin; Rapsodia de *Faust*, Pujol por el señor Pujol.

Melodía popular sueca; *Olé Mammá!*, melodía popular italiana, cantadas por el señor Biorksten.

Adagio para septeto, Rodríguez Alcántara.

Bolero de concierto, Pujol; Rapsodia de la *Africana* por el señor Pujol.

Segunda parte:

Vals, *Scherzo en si bemol menor*, Chopin, por el señor Pujol.

Hymne à la nuit du desert, David, por el señor Biorksten.

Fantasia, a dos pianos, armonio y quinteto de cuerda, García Robles.

⁴³⁹ E.F., «Primer Concierto del Ateneo», *La Dinastía*, 11-III-1884, 5.

⁴⁴⁰ *La Dinastía*, Barcelona, 10-XII-1885, 7.

⁴⁴¹ *La Dinastía*, Barcelona, 10-XII-1885, 8.

Segunda Rapsodia húngara, Liszt, por el señor Pujol.

Tarantella, a dos pianos, Gottschalk, por los señores Viñas y Granados⁴⁴².

Como se puede comprobar en el programa de esta velada, la música de Chopin aparece en ambas partes del concierto, alternándose con otras piezas para piano de carácter virtuosístico. Este repertorio de piezas breves pero con una gran exigencia técnica, sobre todo el scherzo, ofrece la oportunidad a Pujol de desplegar un pianismo brillante dentro de la variedad del concierto misceláneo. La utilización de la música de Chopin y la de otros compositores como Liszt, Gottschalk o el propio Pujol responde únicamente al propósito de sorprender y deleitar al espectador, no teniendo en cuenta criterios historicistas que como los que hemos tratado en el punto anterior.

Tras su fallecimiento podemos citar las palabras que Federico Lliurat le dedica en la *Revista Musical Catalana*. En ellas destaca los rasgos interpretativos de Pujol, enmarcados en la línea del pianismo chopiniano. Al aludir a características tan particulares como el *rubato* o la belleza melódica insiste en destacar la sobriedad, la naturalidad y la delicadeza, contraponiéndolos a la artificiosidad y el desorden de los intérpretes que abogan por el lucimiento de un virtuosismo exagerado y vacío. Dice además que Pujol «tenía una mano extremadamente flexible [...] y el sonido que sacaba del piano era bellísimo», destacando por un estilo «justo, lleno de encanto y de malicia». Concluye afirmando que el pianista catalán sobresalía por ser «delicado, hábil y personalísimo»⁴⁴³.

A pesar de ser un magnífico intérprete, Pujol ha trascendido gracias a su labor como docente desde la cátedra de piano de grado superior en la Escuela Municipal de Música de Barcelona. Pasaron por su aula pianistas tan importantes en la escena pianística catalana como: Carlos Vidiella, Joaquín Malats, Mario Calado, Antonio Nicolau, Juan Bautista Pellicer, Carmen Matas, Ricardo Viñes y Enrique Granados⁴⁴⁴. En una carta que Mompou escribe sobre Granados alude a esta escuela catalana, llamada por él barcelonesa. En este texto coloca a Pujol en el origen, relacionándolo directamente con el pianismo de Chopin⁴⁴⁵. Según García Martínez, esta escuela «se

⁴⁴² *La Dinastía*, Barcelona, 9-IV-1886, 4.

⁴⁴³ Texto extraído de Federico Lliurat, «Joan Bta. Pujol», *Revista Musical Catalana*, 379 (1935), 281-290; citado y traducido en Pacheco, «La pedagogía pianística de Juan Bautista Pujol...», 315.

⁴⁴⁴ Pacheco, «La pedagogía pianística de Juan Bautista Pujol...», 316.

⁴⁴⁵ Pacheco, «La pedagogía pianística de Juan Bautista Pujol...», 317.

basó en una técnica pianística centrada en la igualdad de la pulsación y el equilibrio sonoro, la precisión rítmica (recomendando el uso del metrónomo en el proceso de estudio de las obras), la articulación e independencia de los dedos, el trabajo progresivo de la velocidad y la memoria, el estudio de la expresión y la estética de las obras, y el uso de los pedales»⁴⁴⁶. Como veremos más adelante, el peso del repertorio chopiniano en los repertorios interpretados por los alumnos de Pujol iba a ser bastante notable. Sin embargo, a la hora de hablar de la música de Chopin, la influencia interpretativa sobre este repertorio no es exclusiva del pedagogo catalán ya que la mayoría de estos pianistas tuvieron contacto con otros importantes pianistas tanto en España como en Francia.

3.5. Teobaldo Power

Teobaldo Power, que como ya se ha visto anteriormente, interpretó por primera vez en Madrid el *Concierto para piano op. 11 en mi menor*, tuvo un papel relevante en la recepción de la música de Chopin. Power⁴⁴⁷ fue un pianista y compositor muy precoz. Nacido en Santa Cruz de Tenerife el 6 de enero de 1848, se traslada a Barcelona donde ya se vislumbra el gran potencial que tiene como concertista. Recibió una beca en 1862 para realizar estudios de perfeccionamiento en el Conservatorio de París. En 1866, a la corta edad de dieciocho años concluyó su formación en la capital francesa y comenzó, realizando muchos viajes, su carrera como pianista virtuoso.

Fruto de su condición de pianista virtuoso, estuvo viajando por diferentes comunidades y visitando otros países, además de pasar una temporada en su isla natal. En lo referente a los conciertos en Madrid cabe destacar el año 1875, en el que ofreció varios conciertos en el Conservatorio y en el Teatro Español⁴⁴⁸. Las obras de Chopin elegidas para esos eventos fueron el *Rondó en Mi bemol mayor, op. 16* y el *Allegro de concierto en La mayor, op. 46*. En estos conciertos también ocupaba una parte del programa la *Introducción y polonesa brillante, en Do mayor, para violonchelo y piano, op. 3* que interpretó junto a Víctor Mirecki⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ Paula García Martínez, «El piano en Barcelona», en José Antonio Gómez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015), 274.

⁴⁴⁷ Cf. Carmen C. Cabañas, «Power Lugo-Viña, Teobaldo», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 8 (Madrid: SGAE, 2002), 917-919.

⁴⁴⁸ *La Época*, Madrid, 2-III-1875, 1; *El Imparcial*, Madrid, 28-III-1875, 3; *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-V-1875, 6.

⁴⁴⁹ Ver tabla 7.

Sus obras denotan el manejo que tenía del repertorio chopiniano y la influencia que éste tuvo sobre los compositores posteriores. En La Habana coincide con Adolfo de Quesada y los pianistas Espadero y Arizti. El alto nivel de conocimiento de la escritura para piano se demuestra en obras como la *Polonesa op. 9*. Esta obra presenta claras influencias del estilo chopiniano, sobre todo del *Andante Spianato* y *Gran Polonesa Brillante op. 22* de Chopin. Power interpretó esta obra del compositor polaco en 1884 en el Teatro de la Zarzuela. El lirismo y la fuerza emotiva de algunos temas evidencian también la influencia chopiniana en obras como el *Capricho romántico*, *Vals de bravura* y la *Grand Sonate*⁴⁵⁰. Su influencia sobre las nuevas generaciones de pianistas será notable ya que ocupará la cátedra de piano del Conservatorio de Madrid tras la muerte de Eduardo Compta en 1882.

Poco antes de su muerte –acontecida en Madrid el 16 de mayo de 1884– interpretaría con gran éxito en el Teatro de la Zarzuela la *Gran polonesa op.22 en Mi bemol mayor* para piano y orquesta, junto a la Sociedad de Conciertos bajo la dirección del maestro Vázquez. En un artículo póstumo, escrito por Esperanza y Sola en *La Ilustración Española y Americana* se describe tal actuación como un «hermoso conjunto de delicadeza y de fuerza», destacando el «mecanismo perfecto» de Power y «un profundo sentimiento del arte». Insistiendo en la dificultad de interpretar música de Chopin y el genio interpretativo necesario para llevar a cabo dicho empeño, Esperanza y Sola añade que Power «supo interpretar con raro acierto la hermosa obra de Chopin, haciendo destacar la tristeza *sui generis*, la distinción y la elegancia que constituyen los rasgos más característicos del inspirado poeta del piano»⁴⁵¹.

3.6. Anton Rubinstein, Sophie Menter, Francis Planté y otros virtuosos extranjeros

El paso por España de los grandes pianistas provenientes de Europa y América es un punto muy relevante a la hora de estudiar la recepción de la música de Chopin. Más aún si tenemos en cuenta que muchos de ellos mantuvieron contacto con personas

⁴⁵⁰ Ídem.

⁴⁵¹ J. M. Esperanza y Sola, «Revista musical», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22-V-1884, 11.

afines a los círculos más próximos a Chopin o alguno de ellos incluso pudo escuchar al propio compositor⁴⁵².

Sin lugar a duda, uno de los personajes más importantes a la hora de tratar la interpretación pianística internacional de la segunda mitad del siglo XIX es Anton Rubinstein. El pianista y compositor ruso ejecutó una serie de conciertos en 1881 dentro de su gira por diferentes ciudades españolas. Ya desde muy joven había realizado giras por las salas más importantes de Europa, demostrando sus dotes como joven virtuoso. A su paso por París tuvo la oportunidad de conocer a Liszt y a Chopin⁴⁵³. Es muy probable que el precoz artista quedara impresionado por esos dos grandes referentes que formarían parte de su repertorio durante toda su carrera. Los críticos aludían constantemente a sus altas capacidades interpretativas, no dudando en compararlas con las de estos dos insignes pianistas.

Era considerado uno de los mejores pianistas del momento, y como tal, su visita causó una gran expectación. Durante su estancia en España se organizaron varios conciertos en Madrid y Barcelona además de en otras ciudades como Granada, Zaragoza, Valencia, Sevilla o Cádiz. La prensa madrileña anuncia con bastante antelación su llegada, informando de la programación de dos conciertos en la capital – finalmente serían más– en los que ejecutará «su variado y selecto repertorio en que figuran obras de Bach, Beethoven, Mozart, Schumann, Henselt, Chopin, Field y Haydn»⁴⁵⁴. A finales de enero de 1881 comparece en la capital para ofrecer su primer concierto en el Teatro de Apolo. Para esta primera ocasión eligió un nocturno y una polonesa de Chopin, junto con obras de Field, Schubert, Liszt, Beethoven y otras compuestas por él mismo. Su éxito fue abrumador y la crítica lo recibió con innumerables elogios, llegando a afirmar que «parecían conducidas sus manos por el espíritu de Beethoven, y que el alma de Chopin las guiaba al ejecutar el *Nocturno* y la *Polonesa*»⁴⁵⁵. Pocos días después volvería a ese mismo escenario, pero esta vez las obras de Chopin conformarían la segunda parte del concierto.

⁴⁵² Los primeros pianistas que incluyeron las obras de Chopin en su repertorio fueron aquellos que habían tenido un contacto directo con el compositor polaco. Cf. Ritterman, «Piano music and the public concert...», 30.

⁴⁵³ Edward Garden, «Rubinstein, Anton», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21 (Oxford University Press, 2001), 844-848.

⁴⁵⁴ *Crónica de la Música*, Madrid, 30-XII-1880, 5.

⁴⁵⁵ *Crónica de la Música*, Madrid, 3-II-1881, 2.

CAPÍTULO V. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN EN EL CONCIERTO PÚBLICO

En la crónica de este concierto, recogida al día siguiente de que se produjera en las páginas de *La Iberia*, podemos observar el éxito que tuvo la acertada interpretación de Rubinstein. Según el autor de estas líneas, «la *Fantasia* de Chopin, a pesar de ser grandes los inconvenientes que reúne para ejecutarse en el piano, alcanzó una interpretación brillantísima». De la mazurca y del vals se dice que Rubinstein les imprimió un gran «colorido» provocando que el público pidiera su repetición sin que el virtuoso ruso accediera. Según el autor que suscribe estas palabras, Rubinstein ejecutó de manera notabilísima tanto el estudio de Chopin como el de su propia autoría, luciendo en ellos «su portentosa ligereza y enérgica pulsación»⁴⁵⁶.



Ilustración 18: Anuncio del recital de A. Rubinstein en el Teatro de Apolo

El 11 de febrero de 1881 Rubinstein se trasladó a Barcelona para participar en varios conciertos. En el primero de ellos, ofrecido en el Teatro Principal al día siguiente de su llegada, presentó el siguiente programa:

Primera parte:

Overture «Egmont»..... L. v. Beethoven
Rondó..... W. A. Mozart
Giga..... G. F. Haendel
Sonata op. 53..... L. v. Beethoven

⁴⁵⁶ *La Iberia*, Madrid, 4-II-1881, 3.

<i>Nocturno</i>	J. Field
<i>El rey de los alisos</i>	F. Schubert- F. Liszt
<i>Marcha turca de «Las ruinas de Atenas»</i>	L. v. Beethoven
<i>Nocturno</i>	F. Chopin
<i>Polonesa</i>	F. Chopin

Segunda parte:

<i>Romanza sin palabras</i>	F. Mendelssohn
<i>Estudios sinfónicos</i>	R. Schumann
<i>Melodía</i>	A. Rubinstein
<i>Capricho, Barcarola, Tarantela, Romanza y Vals-capricho</i>	A. Rubinstein ⁴⁵⁷

La importancia de estos conciertos tanto para el entorno musical como para la sociedad en general hace que, al contrario que ocurre con otros conciertos en los que meramente se enuncian las obras a interpretar, se dedique más espacio en la prensa⁴⁵⁸. Gracias a estas detalladas crónicas podemos afirmar que todas sus apariciones gozaron de un éxito notable de público, estando presentes en sus conciertos las figuras más relevantes de la música española de esos años. Así se describe en la prensa la presencia de algunos insignes asistentes al primer concierto de Rubinstein en el Teatro Apolo de Madrid: «A las nueve estaba la orquesta en su puesto de combate, Gayarre en un palco, el maestro Goula en otro, Arrieta llegó después con el popular Bretón y fue a sentarse junto a Gayarre; Vidal y la señorita Lumley no faltaron tampoco. La hora había dado. El maestro Vázquez dio dos golpecitos con la batuta en el atril, y, como evocado por un conjuro, apareció Rubinstein, sereno como los fuertes, y sin afectación, como el que está seguro de su propio valer»⁴⁵⁹. Anton Rubinstein también quiso conocer el Conservatorio de Madrid, donde los alumnos y profesores le recibieron con un homenaje a su persona, celebrando una velada en su honor⁴⁶⁰.

Pero no solo los músicos madrileños gozan de su presencia en un entorno cercano. Tras algunos conciertos en diferentes teatros de Barcelona, se presenta en una audición de carácter íntimo en la fábrica de pianos Bernareggi⁴⁶¹. En dicha ocasión, los asistentes pudieron escuchar las siguientes obras: la *Fantasia cromática*, de Bach; el *Rondó*, de C. Ph. E. Bach; la *Sonata Op. 109*, de Beethoven; la *Fantasia*, de Schumann; un *Nocturno* y un *Impromptu*, de Chopin; y *Solo*, de Rubinstein. Entre otros asistentes, destaca la

⁴⁵⁷ *Diario de Barcelona*, Barcelona, 12-II-1881.

⁴⁵⁸ La popularidad y la trascendencia mediática de estos conciertos hizo que se publicasen caricaturas de Rubinstein que analizamos en el capítulo VII de esta tesis.

⁴⁵⁹ J. Muñiz Carro, «El primer concierto de Rubinstein», *Crónica de la música*, Madrid, 3-II-1881, 2.

⁴⁶⁰ J. Esteban y Gómez, «Los conciertos de Rubinstein», *Crónica de la música*, Madrid, 10-II-1881, 3.

⁴⁶¹ Fukushima, «La presencia de los principales pianistas extranjeros en Barcelona...», 300.

presencia de los pianistas Pedro Tintorer y Carlos G. Vidiella⁴⁶². Podemos citar otro caso en el que el célebre pianista mostró su talento en el teclado para agradecer la hospitalidad que recibió. En este caso la *Crónica de la Música* plasma en sus páginas lo ocurrido en Granada después de visitar la Alhambra y la Cartuja, y tras uno de sus conciertos:

Rubinstein, que es inteligente aficionado a antigüedades, admiró también en la famosa *Casa de los Tiros*, residencia del Ilmo. Sr. Don Lino del Villar, vice-cónsul de Italia y administrador del Sr. Marqués de Campotéjar, la celebrada espada de Boabdil y otras curiosidades que el Sr. del Villar guarda en su morada. Allí, en presencia de las personas que acompañaban al artista, éste, después de suplicar a los Sres. Soria y Peña, que ejecutaran al piano alguna pieza musical, deseo que dichos señores cumplieron galantemente, mereciendo los más lisonjeros plácemes del notable pianista, éste puso sus manos sobre el piano, y el *Érard*, gozoso de tal honor, vibró sus cuerdas, saludando con entusiasmo al artista. Una de las celebradas polonesas de Chopin, la delicada *Barcarola* de Schubert, y dos obras originales de Rubinstein, fueron las piezas que éste interpretó de ese maravilloso modo que le ha conquistado la fama de primer pianista del mundo⁴⁶³.

La prensa da cuenta de la hospitalidad de los músicos y aficionados de esta ciudad que, a modo de séquito, acompañaron al insigne pianista ruso hasta el hotel Siete Suelos, donde se alojaba. Según la *Crónica de la Música*, Rubinstein agradeció tal galantería a «los señores Peña, Soria, Guillén, Guervós, Orense, Solá, Gor y otros distinguidos profesores y aficionados», invitándoles a cenar con él.

En el año 1881 se pudo escuchar por primera vez en España a la pianista alemana Sophie Menter. Encontramos muy pocos ejemplos de mujeres pianistas que adquieran tanto prestigio en este siglo. Sin embargo, la pianista y compositora germana estaba considerada como una de las mejores virtuosas del momento⁴⁶⁴.

Sophie Menter incluiría en sus conciertos por la Península obras de Chopin tales como el *Estudio op. 10 n.º 3 en Mi mayor*, mazurcas, nocturnos y polonesas. Destaca su interpretación de la *Gran polonesa brillante op. 22 en Mi bemol mayor* que le supuso una gran ovación. En las páginas de *La Discusión* se hace referencia a este éxito y a la interpretación de obras del compositor polaco a modo de «propina»: «El público entusiasmado hizo repetir varios números a la gran artista, y por corresponder a los aplausos ejecutó la *Mazurca en Re mayor* y la *Gran polonesa* de Chopin y el *Vals*

⁴⁶² *Diario de Barcelona*, Barcelona, 21-II-1881.

⁴⁶³ *Crónica de la Música*, Madrid, 9-III-1881, 3-4.

⁴⁶⁴ Eva Rieger, «Menter, Sophie», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16 (Oxford University Press, 2001), 435.

capricho de Rubinstein»⁴⁶⁵. Parecer ser que la *Gran Polonesa op. 22* fue la más ovacionada de las piezas que conformaban su repertorio. En su visita a Valencia encontramos también alusiones a esta popular obra⁴⁶⁶. En esta ciudad se presentó con un programa similar al primer concierto que llevó a cabo en Barcelona y que detallaremos más adelante. La reseña recogida en la *Crónica de la música* señala en relación al *Andante spianato* que «desde los primeros acordes el público comprendió la maestría de la señora Menter, y la facilidad que tiene para ejecutar los más difíciles pasos, por cuyos motivos, así como por la excelente interpretación que mereció esta difícil composición, el público le tributó justos aplausos»⁴⁶⁷.

Tras los conciertos que ofreció en Madrid, queda patente que la laureada artista supo cautivar al público con su especial manera de tocar. Muñiz Carro se deshace en halagos al comentar la actuación de Menter:

Y si admiración nos causó interpretando a Liszt, más grande asombro sentimos al oír cómo de las teclas del piano hacía brotar, en el *Preludio en fa mayor*, en el *Estudio en mi menor*, y en el *Vals* y la *Mazurca* de Chopin, frases para nosotros expresadas de un modo enteramente nuevo, que nos hizo pensar que en aquellos momentos oímos por vez primera interpretar bien a Chopin⁴⁶⁸.

En esta crítica podemos observar la idea generalizada durante este siglo de la dificultad a la hora de encarar la interpretación de las obras de Chopin. Es curioso que habiendo actuado en Madrid unos meses antes Anton Rubinstein, uno de los mejores y más afamados pianistas del panorama musical del momento, se diga que con Menter se oye por primera vez interpretar bien a Chopin. El comprender lo que Chopin escribió en su música y conseguir trasladarlo al auditorio se considera un verdadero privilegio al alcance de muy pocos. Por lo tanto, estas expresiones acuñadas por la crítica son simplemente una serie de argumentos que veremos utilizados a la hora de elogiar a muchos de los virtuosos que incluyeron las ciudades españolas dentro de sus giras.

La música de Chopin también estuvo muy presente en los diversos conciertos que Menter ofreció en Barcelona. En el primero de ellos –el 18 de noviembre de 1881 en el Teatro Principal– interpretó las siguientes composiciones: el *Andante Spianato* y *Gran Polonesa Brillante op. 22* y una *Mazurca*, de Chopin; el *Allegro*, de Scarlatti; las

⁴⁶⁵ *La Discusión*, Madrid, 12-XI-1881, 3.

⁴⁶⁶ Ver el Anexo IV.

⁴⁶⁷ *Crónica de la Música*, Madrid, 7-XII-1881, 5.

⁴⁶⁸ J. Muñiz Carro, «Los conciertos de Sofia Menter», *Crónica de la música*, Madrid, 12-XI-1881, 3.

piezas de Schubert y Liszt; los *Estudios sobre las notas falsas*, de Rubinstein y la *Tarantela de la Mutta di Portici*, de Liszt. A esto habría que añadir un *Vals* de Chopin que tocó al finalizar la primera parte y una *Fantasia* de *Don Giovanni*, de Mozart que puso el broche final al concierto.

Días después, en ese mismo teatro, la segunda sesión que la pianista alemana ofreció en Barcelona también contó con un Nocturno y un *Vals* de Chopin. Al igual que había hecho Rubinstein meses antes, Sophie Menter también participó como pianista en la fábrica de piano Bernareggi, Gasso y Cía.



Ilustración 19: Retrato de la pianista alemana Sophie Menter

Otro de los afamados pianistas de la época fue Francis Planté. Despuntó desde muy joven demostrando sus altas capacidades al piano. En París mantuvo contacto con los ambientes musicales más destacados, participando activamente en las veladas llevadas a cabo en los salones como protegido de Liszt y Rossini⁴⁶⁹.

El ilustre pianista francés ya había visitado la capital española en mayo de 1877 para ofrecer un par de conciertos en el Teatro Español de Madrid junto al violonchelista belga Adrien-François Servais. Planté interpretaría en solitario el *Scherzo en Mi bemol menor* de la *Sonata para piano op. 35 n° 2 en Si bemol menor* de Chopin. Sin embargo, la música del compositor polaco ofrecida en este concierto no se limitaría únicamente al piano. Como hace referencia la prensa⁴⁷⁰, Servais ejecutaría un nocturno de Chopin para

⁴⁶⁹ Charles Timbrell, «Planté, Francis», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19 (Oxford University Press, 2001), 894.

⁴⁷⁰ *El Imparcial*, Madrid, 10-V-1877, 3.

violonchelo⁴⁷¹. Por esta información se deduce que se trata de la transcripción del *Nocturno op. 9 n° 2 en Mi bemol mayor* de Chopin que el propio chelista escribió⁴⁷². Juntos harían sonar también con mucho éxito la *Introducción y polonesa brillante op. 3 en Do mayor para violonchelo y piano*. Esta obra, como veremos en el punto siguiente, se iba a convertir en una de las composiciones de Chopin más interpretadas.

En el mes de diciembre de 1882 Francis Planté retornaría a España para ofrecer varios conciertos en Madrid y Barcelona⁴⁷³. Esta ocasión no pasó desapercibida entre los músicos más destacados del momento, que no quisieron perderse la actuación del reputado virtuoso. La prensa recoge la presencia de personajes ilustres como Arrieta, Barbieri, Caballero, Zabalza, Mata, Beck, Vázquez, Quilez, Albéniz, Peña y Goñi, Romero, Serrano, Costa, Hernando, Giménez, Delgado, Goula, entre otros⁴⁷⁴. Durante esta visita interpretaría obras tanto para piano solo como acompañado de orquesta. Entre las primeras se pueden señalar las siguientes: el *Scherzo en Mi bemol menor* de la *Sonata para piano op. 35 n° 2 en Si bemol menor*; el *Estudio op. 10 n° 12 en Do menor* y la *Polonesa op. 53 en La bemol mayor*.

Acompañado de orquesta se pudo escuchar a Planté interpretando la *Gran polonesa brillante para piano y orquesta op. 22 en Mi bemol mayor* y el *Concierto para piano y orquesta n° 1 op. 11 en mi menor*. El texto publicado en la *Crónica de la Música* el 20 de diciembre de 1882 afirma sobre esta última pieza que la tocó en uno de los conciertos en Barcelona «con extraordinaria maestría, haciendo arrancar al piano, bellísimos efectos de sonoridad que cautivaron a cuantos tuvieron la dicha de oír este verdadero poema musical»⁴⁷⁵.

Planté, ya consolidado como un pianista a nivel internacional, regresaría nuevamente a España a finales de la década de 1880. En marzo de 1888 participaría en una serie de conciertos en el Teatro del Príncipe Alfonso y el Salón Romero de Madrid. Fue recibido como un verdadero ídolo, laureado por los grandes músicos del

⁴⁷¹ Para más información sobre los arreglos de la música de Chopin ver el capítulo VI.

⁴⁷² Servais es autor de varias transcripciones para violonchelo de obras de otros autores. En cuanto a la música de Chopin se pueden nombrar también las que llevó a cabo sobre la *Mazurca op. 6 n° 1, en fa sostenido menor* y la *Mazurca op. 7 n° 3, en fa menor*.

⁴⁷³ El Teatro Español y el Salón Zozaya serían los lugares elegidos en Madrid mientras que en Barcelona tocaría varios conciertos en el Teatro Principal.

⁴⁷⁴ *La Época*, Madrid, 14-XII-1882, 4; *El Liberal*, Madrid, 15-XII-1882, 3.

⁴⁷⁵ *Crónica de la Música*, Madrid, 20-XII-1882, 4.

momento⁴⁷⁶ e incluso recibido por la familia real⁴⁷⁷. Como en ocasiones anteriores, incluiría varias obras de Chopin en los programas interpretados en estos conciertos. Además, añadiría un vals y una polonesa de este mismo compositor como agradecimiento al público después de las ovaciones recibidas. Tal es el protagonismo de la música del pianista polaco en su repertorio, que la prensa llega a afirmar que Chopin «es sin duda el compositor favorito de M. Planté, y cuyas obras ejecuta con más acierto, acaso porque permiten retardar y acelerar las frases, los fuertes y los pianos y los cambios de movimiento, a que tan aficionado se muestra, el pianista francés, sin que por ello pierdan el carácter poético y romántico las obras del compositor polaco»⁴⁷⁸.

En el concierto ofrecido en el Salón Romero se escucharon sobre un piano Érard, además de las dos obras mencionadas como propina, las siguientes composiciones de Chopin: dos estudios, la *Balada op. 23 n°1, en sol menor*, el *Scherzo en Mi bemol menor* y la *Marcha fúnebre de la Sonta para piano op. 35 n° 2, en Si bemol menor* y la *Tarantella op. 43, en La bemol mayor*. En su actuación en el Teatro del Príncipe Alfonso subiría al escenario junto a la orquesta de la Sociedad de Conciertos para ofrecer el conocido *Concierto para piano y orquesta n° 1 op. 11 en mi menor* de Chopin que interpretó también en su anterior visita a España. En la prensa se especula sobre el porqué de la elección de este concierto, insinuando que dicha obra fue elegida por el pianista francés ya que el público, al conocerla, era consciente de sus dificultades:

El concierto en *mi menor* para piano, con acompañamiento de orquesta, de Chopin, que componía la segunda parte, es bellissimo. No faltó quien opinase que habría sido mejor oír a Planté en obra menos conocida, en algún concierto de Rubinstein, Schumann o Saint-Saëns, por ejemplo, pero nosotros creemos que la obra estaba elegida con picardía. En Madrid pocas son las señoritas que no aprenden a tocar el piano y pocas también las que habiéndolo hecho con algún aprovechamiento no conocen las dificultades, facilísimas para Planté, de este concierto. Por eso lo eligió, sin duda, el insigne pianista francés. Porque pensó, de fijo, que cuanto más comprendido fuera, había de ser más admirado.

Y en efecto. En el *allegro maestro*, en la *romanza* y sobre todo en el *rondó*, hizo tantos primores, que el público le tributó entusiastas y ardorosos aplausos⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ Al finalizar el último de sus conciertos en Madrid se produjo esta escena: «Durante la ovación fueron entregadas a Monsieur Planté tres preciosas coronas: una de los profesores y alumnos de piano del Conservatorio, otra de Albéniz y otra de la Sociedad». (*Diario oficial de avisos de Madrid*, Madrid, 12-III-1888, 3).

⁴⁷⁷ Asistiría a una velada musical en Palacio y la Infanta Doña Isabel formaría parte del público que acudió a sus conciertos.

⁴⁷⁸ *El Día*, Madrid, 9-III-1888, 4.

⁴⁷⁹ *El Liberal*, Madrid, 12-III-1888, 3.

El 10 de mayo de 1889⁴⁸⁰ regresa al Salón Romero donde interpretaría la *Gran polonesa brillante op. 22 en Mi bemol mayor precedida de un Andante spianato en Sol mayor*.

Otro de los pianistas extranjeros que llegó a España y se relacionó durante estos años con el entorno musical español fue Emil von Sauer. El jovencísimo alumno de Nikolái Rubinstein –hermano de Anton Rubinstein– se presentaría en Madrid en noviembre de 1883, contando apenas veintiún años⁴⁸¹. Llevaría a cabo varios conciertos en la capital, siendo la primera parada el salón Zozaya, donde tuvo un encuentro con profesores y miembros de la prensa⁴⁸². Posteriormente tocaría también en el salón del Conservatorio de Madrid⁴⁸³ y en el Teatro Español⁴⁸⁴, poniendo encima del escenario las siguientes obras de Chopin: el *Nocturno op. 27*, dos estudios, *Berceuse op. 57 en Re bemol mayor* y la *Balada n.º 1 op. 23 en sol menor*.

Otro de los pianistas que visitó España durante estos años fue Eugen d'Albert. El pianista y compositor alemán que había sido discípulo de Liszt en Weimar sería considerado como uno de los grandes pianistas de finales del siglo XIX y principios del XX⁴⁸⁵. Durante los meses de marzo y abril de 1889 la Sociedad de Conciertos dirigida por Tomás Bretón organiza una serie de conciertos en Madrid en colaboración con este joven pianista alemán. A punto de cumplir veinticinco años, interpretaría para el público madrileño, entre otras, estas piezas de Chopin: la *Sonata para piano op. 58 n.º 3 en si menor*, el *Nocturno op. 27 n.º 2 en Re bemol mayor*; la *Polonesa op. 53 en La bemol mayor*; la *Berceuse op. 57 en Re bemol mayor*; y el *Concierto para piano y orquesta n.º 1 op. 11 en mi menor*.

Dando inicio a la temporada otoñal de la Sociedad de Conciertos en 1897, aparece como protagonista el jovencísimo pianista inglés Harold Bauer. A sus veinticuatro años sería la figura protagonista de dos conciertos en el Teatro del Príncipe Alfonso de Madrid y otro en Bilbao. En esta ocasión, incluiría dentro de su repertorio la

⁴⁸⁰ *La Correspondencia de España*, Madrid, 10-V-1889, 2.

⁴⁸¹ James Methuen-Campbell, «Sauer, Emil», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 22 (Oxford University Press, 2001), 329.

⁴⁸² *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 22-X-1883, 3.

⁴⁸³ *El Día*, Madrid, 28-X-1883, 2.

⁴⁸⁴ *El Imparcial*, Madrid, 25-X-1883, 4.

⁴⁸⁵ John Williamson, «Albert, Eugen d'», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1 (Oxford University Press, 2001), 299-300.

Balada op. 23 n° 1 en sol menor, la Polonesa op. 40 n° 1 en La mayor, la Polonesa op. 53 en La bemol mayor y un vals [sin especificar].

En noviembre de 1900 regresaría a España para ofrecer una serie de conciertos en Madrid y Barcelona compartiendo escenario con el ilustre violonchelista catalán Pau Casals⁴⁸⁶. Las obras de Chopin que formarían parte de estos programas serían la *Fantasia op. 49* y el *Scherzo en Mi bemol menor* de la *Sonata para piano op. 35 n° 2 en Si bemol menor*. Este dúo tan singular se volvería a dar cita para ofrecer nuevos conciertos a principios del siglo XX.

3.7. Pilar Fernández de la Mora y María Luis de Chevallier

Algunas mujeres también tuvieron un papel destacado en la vida musical parisina⁴⁸⁷. Las clases del Conservatorio no fueron mixtas durante estos años, sin embargo, el nivel interpretativo de estas pianistas podía compararse con el de los hombres. Pilar Fernández de la Mora se alza en 1884 como ganadora del concurso para mujeres. La pianista española, que una década después sería profesora del Conservatorio de Madrid, interpretó a primera vista como obra obligatoria del concurso la *Sonata para piano n° 3, en si menor, op. 58* de Chopin⁴⁸⁸. Como veremos a continuación, durante sus carreras, la música de Chopin estuvo muy presente en los repertorios de estos y otros intérpretes.

Fernández de la Mora brilla en estas décadas debido a su precocidad y gran preparación. Nacida en el año 1867, pronto llamaría la atención de los mejores maestros del momento. En el Conservatorio de Madrid se formó bajo la tutela de Juan María Guelbenzu. Siguiendo los consejos de Anton Rubinstein –que tuvo la oportunidad de escucharla en su gira por España– prosiguió su especialización en el Conservatorio de París con Massart; siendo la primera pianista española en ser laureada con el primer premio de este centro.

⁴⁸⁶ Los conciertos se llevaron a cabo en el Teatro de la Comedia de Madrid y en el Teatro Principal de Barcelona. Joaquim Homs y Parellada, «Concierto Casals-Bauer», *La Dinastía*, Barcelona, 18-X-1900, 2; *El Día*, Madrid, 26-X-1900, 3.

⁴⁸⁷ «El día 22 de abril, una joven pianista española, la señorita Guerra, dio un gran concierto en los salones del Hotel Continental de París, obteniendo nutridos y prolongados aplausos con la interpretación de obras difíciles de Liszt, Chopin, Tausig, Raff y Gottschalk, gracias a sus sorprendentes cualidades, que los años desarrollarán más aún». (*La Unión*, Madrid, 7-V-1887, 3).

⁴⁸⁸ *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15-VIII-1884, 3.

La siguiente crítica, publicada en mayo de 1875 por *El Globo*, recoge la noticia de un concierto en el Salón del Conservatorio de Madrid. Fernández de la Mora, que tan solo contaba con once años de edad⁴⁸⁹, interpretó el *Vals brillante, en Mi bemol mayor, op. 18* de Chopin, alcanzando «efectos que parecían milagrosos, cuando se fijaba la atención en aquellas manos que no alcanzan la octava y en aquellos pies diminutos que apenas llegan al pedal [...]»⁴⁹⁰. El texto muestra perfectamente el asombro de los asistentes al encontrarse a una niña tan pequeña ejecutando con tal precisión una obra de esas características, señalando además que «posee ya un repertorio de cuarenta composiciones de música clásica». Se destaca de este concierto su «ejecución maravillosa y el sentimiento admirable prestado por la artista a las composiciones interpretadas», recibiendo por todo ello «los aplausos atronadores que un público inteligente tributa a la rara habilidad de aquel prodigio». Dos meses más tarde pondría sobre el escenario del Teatro de la Comedia otro vals del compositor polaco. Tal y como se hace referencia en el capítulo dedicado a la enseñanza del piano⁴⁹¹, las obras del compositor polaco estaban reservadas para los últimos años de la carrera pianística. Por lo tanto, cabe señalar el dominio técnico de esta joven pianista que contaba ya con un amplio repertorio de obras musicales. En 1885 año después ofrecería un concierto en el Palacio Real junto con el violinista Enrique Fernández Arbós y el violonchelista Agustín Rubio. Según la prensa⁴⁹², la pianista interpretó algunas obras en solitario, entre las que se encontraba una sonata de Chopin. Desconocemos de qué sonata se trata, pero puede que fuera la misma que meses antes le había hecho valedora del premio del Conservatorio de París. Al igual que Power y Tragó, Fernández de la Mora dejaría su sello en las generaciones venideras a través de las clases que comenzó a impartir en el Conservatorio de Madrid a partir de los últimos años del siglo XIX.

María Luisa Chevallier⁴⁹³ (1869-1951) fue una de las pianistas más activas en Madrid durante las dos últimas décadas del siglo y despertó desde muy pequeña los

⁴⁸⁹ En el texto se dice equivocadamente que «la señorita Fernández de la Mora apenas cuenta ocho o nueve años». La pianista sevillana nació el 26 de marzo de 1867.

⁴⁹⁰ *El Globo*, Madrid, 26-V-1878, 3.

⁴⁹¹ Ver capítulo III.

⁴⁹² *La Época*, Madrid, 15-IV-1885, 3.

⁴⁹³ Para más información consultar Nieves Hernández Romero, «María Luisa Chevallier (1869-1951): Pianista, compositora y docente», en *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014), 373-380.

aplausos del público⁴⁹⁴. Si Fernández de la Mora destacó en sus primeros años en el Conservatorio, María Luisa de Chevallier no fue menos. La pianista madrileña nació dos años después que la sevillana y asombró tanto a maestros como espectadores en sus sucesivas apariciones públicas. Estudió piano con Eduardo Compta y posteriormente recibió los consejos de Carlos Beck. Dentro de los ejercicios lírico-dramáticos organizados por este centro, se puede reseñar la interpretación del *Andante Spianato* y *Gran Polonesa Brillante op. 22* de Chopin en febrero de 1882, cuando todavía no había llegado a cumplir los trece años de edad. Ese mismo año se hizo con el primer premio del Conservatorio de Madrid y comenzaría una prolífica carrera como intérprete.

Recibió el primer premio de piano del Conservatorio y compartió escenario con los grandes intérpretes del momento. A pesar de la admiración que provocaban sus actuaciones, despertaba sorpresas debido a su condición de adolescente prodigio. La música de Chopin, frecuente en su repertorio, serviría de argumento para elevarla junto a los mejores pianistas de la época. Destaca a temprana edad –no contaba ni con trece años– en los ejercicios lírico-dramáticos organizados por los profesores del conservatorio. Según una crítica recogida en la *Crónica de la Música* en el mes de marzo de 1882, la pianista sorprende por su agilidad, precisión y sentimiento, augurándosele un futuro prometedor como profesional de alto nivel en este instrumento. El texto continúa describiendo la actuación de Chevallier, que puso sobre sus «diminutas manos» la *Fuga en re menor* de Bach y la *Polonesa en mi bemol* de Chopin, insistiendo en que la niña poseía unas «raras dotes»⁴⁹⁵.

Esa idea de rareza con la que acaba la cita anterior, se observa en más ocasiones. Esto se debe a que la imagen de una señorita al piano, aunque se trate de una joven y prometedora virtuosa, se contrapone a los aspectos de una ejecución enérgica y la interpretación depurada del piano, elementos asociados a la figura varonil. En la crónica de un concierto ofrecido en la sala Zozaya en el mes de mayo de 1883 se puede advertir tanto la imagen masculina, ligada a la interpretación técnica, como el aspecto delicado, proyectado por lo femenino. Este texto publicado en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* comienza afirmando que Chevallier interpretó una balada de Chopin «con

⁴⁹⁴ Otras jóvenes pianistas también incluyen obras de Chopin en su repertorio. Pilar Fernández de la Mora interpretó el Gran Vals brillante op.18 cuando todavía con once años de edad. (*El Globo*, 25-V-1878, 3.).

⁴⁹⁵ *Crónica de la Música*, 1-III-1882, 7.

verdadera maestría». Las líneas siguientes contraponen los pasajes caracterizados por una «gran ejecución y bravura» con otros en los que predominaba la «delicadeza y sentimiento». En referencia a los primeros, el autor señala que en la interpretación de esos compases «parecía que herían el teclado nervudas manos de hombre» mientras que en los otros la admiración recaía en la calidad para expresar y comunicar al público asistente⁴⁹⁶.

Chevallier participaría también en noviembre de 1889 en una de las sesiones que la Sociedad de Cuartetos celebraba regularmente en el Salón Romero. La pieza elegida fue la *Sonata para piano n.º3, op. 58, en si menor*. *El Liberal* justifica la elección de esta obra de la siguiente manera: «La señorita Chevallier ha tenido a nuestro juicio un tacto exquisito al elegir esta hermosa obra del romántico Chopin, que indudablemente está muy de acuerdo con el delicado sentimiento de la mujer, y no vacilamos en creer que también con el carácter de la ejecutante»⁴⁹⁷. Continuando con lo expuesto anteriormente, se puede observar de nuevo la relación entre el sentimiento y la práctica interpretativa femenina. Según Esperanza y Sola⁴⁹⁸, se trata de la primera vez que esta composición forma parte de los programas de dicha sociedad.

Además de participar en los conciertos de la Sociedad de Cuartetos, Chevallier ofrece recitales en los que ella es la única protagonista. Las obras del pianista polaco suelen formar parte de su repertorio con mucha frecuencia, combinándose con piezas de otros pianistas clásicos u obras de su propia creación. Su amplio repertorio hace que entre las obras interpretadas estén varios nocturnos, valsos, polonesas, estudios, baladas y la *Sonata para piano n.º3, en si menor, op. 58* de Chopin. Durante estos años encontramos referencias de que interpretó la música de Chopin y la de otros compositores en espacios como: el Salón Zozaya, el Teatro Español, el Salón Romero, el Ateneo de Madrid, el Teatro de la Princesa, etc. Un ejemplo de esto podría ser el concierto que ofreció en abril de 1890 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, donde la joven pianista puso sobre el escenario dieciséis obras para piano «con la corrección y excelente escuela» que la distinguían. En esta velada, tal y como recoge *El Día*, la joven pianista cosechó un gran éxito, siendo una de las obras mejor valoradas el

⁴⁹⁶ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 24-VII-1883, 3.

⁴⁹⁷ *El Liberal*, 9-XI-1889, 3.

⁴⁹⁸ J.M. Esperanza y Sola, «Revista Musical», *La Ilustración Española y Americana*, 22-XII-1889, 13.

Nocturno núm. 2 en Re bemol mayor op. 27, que tuvo que repetirse tras una gran ovación⁴⁹⁹.



Ilustración 20: Caricatura de María Luisa Chevallier portando una partitura de Chopin (*Madrid Cómico*, Madrid, 14-XII-1889, 1)

Prueba de la notoriedad que llegó a tener para la sociedad madrileña es la caricatura que la revista semanal *Madrid Cómico* publica en su portada en diciembre de 1889. La imagen de la pianista está acompañada de una nota que reza: «De todas las pianistas que hoy muestran lo que valen, es Luisa la primera (sin agraviar a nadie)»⁵⁰⁰. Llama poderosamente la atención que se le retrate portando partituras de Chopin. Tal vez sea un guiño a la presencia de las piezas del compositor polaco en su repertorio; o puede que se utilice para ensalzar la imagen de pianista virtuosa, debido a las dificultades que entraña la interpretación de la música de Chopin; o quizás simplemente sea un mero hecho anecdótico. Parece ser que la prometedora pianista madrileña vio truncada su carrera al contraer matrimonio, relegándose su actividad interpretativa a los espacios privados⁵⁰¹.

3.8. Enrique Granados, Joaquín Malats y otros pianistas

Durante las décadas de 1880 y 1890, las obras del compositor polaco también serán cada vez más frecuentes en los programas de otros pianistas españoles. Enrique Granados también fue alumno de Pujol y tuvo una relación muy cercana con los

⁴⁹⁹ *El Día*, Madrid, 28-IV-1890, 1.

⁵⁰⁰ *Madrid Cómico*, Madrid, 14-XII-1889, 1.

⁵⁰¹ Nieves Hernández Romero, «María Luisa Chevallier...», 377.

pianistas anteriormente citados⁵⁰². Destaca un concierto en mayo de 1890 en el Teatro Lírico de Barcelona donde interpretó la *Berceuse en Re bemol mayor, op. 57*, el *Vals brillante, en Mi bemol mayor, op. 18* y una balada de Chopin. A pesar de que no hemos encontrado muchos más conciertos en los que Granados interpretara la música de Chopin en España durante estos años, la prensa de la época afirma lo siguiente: «Granados interpreta con igual facilidad la música delicada, clásica, finísima, de Chopin, que la romántica y tumultuosa de Liszt o la revolucionaria de Wagner»⁵⁰³.

Parece ser que el de Tragó no fue el único concierto monográfico que se quiso dedicar al compositor polaco durante este siglo. Me estoy refiriendo a un ciclo de conciertos que Joaquín Malats ofreció en enero de 1898 en el Ateneo de Madrid. Según la prensa de la época, cada uno de esos recitales estuvo consagrado a Beethoven, Mozart y Chopin, respectivamente⁵⁰⁴. Paula García Martínez afirma en su tesis doctoral sobre la figura de este afamado pianista que el tercer concierto, el que debía tener como protagonista a Chopin, no se llegó a celebrar⁵⁰⁵. La autora de este estudio desvela que se desconocen los motivos, conservándose sólo los programas de concierto de los dos anteriores. Sin embargo, Malats, premiado con el máximo galardón del Conservatorio de París, sí que incluiría en otros conciertos varias obras del compositor polaco. En el año 1896 ofreció varios conciertos en Madrid. Un año después, además del *Carnaval* de Schumann y el *Concierto en si bemol* de Mozart; interpretó una *Balada*, la *Berceuse en Re bemol mayor, op. 57* y la *Fantasia, op. 49* de Chopin en la inauguración de la Sala Estela de Barcelona⁵⁰⁶. Ese mismo año es protagonista también del *Concierto para piano y orquesta n.º 2, en fa menor op. 21* acompañado por la orquesta que dirigía el maestro Nicolau sobre las tablas del Teatro Lírico⁵⁰⁷.

Como se puede observar en la tabla anexada⁵⁰⁸, durante los últimos años del siglo XIX siguen siendo muchos los pianistas que incluyen dos o más obras de Chopin en sus conciertos. Para terminar este punto, solamente citar otros tres conciertos en los

⁵⁰² Cf. Jaume Carbonell i Guberna, «Pujol, Juan Bautista», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 8 (Madrid: SGAE, 2002), 1008-1009.

⁵⁰³ Enrique Sepúlveda, Enrique Granados y su ópera María del Carmen: *La Época*, Madrid, 8-XI-1898, 2.

⁵⁰⁴ *La Correspondencia de España*, Madrid, 20-I-1898, 2.

⁵⁰⁵ Paula García Martínez, *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*, tesis doctoral inédita (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007) 113-114.

⁵⁰⁶ *La Renaixensa*, Barcelona, 17-II-1897, 6.

⁵⁰⁷ *La Dinastía*, Barcelona, 26-X-1897, 2.

⁵⁰⁸ Anexo IV.

que la música de Chopin ocupa un porcentaje elevado del total de obras interpretadas. Los dos primeros estuvieron a cargo de la pianista Montserrat Sampere. En los salones de la Asociación Literaria y Artística de Barcelona ofreció un concierto el 13 de julio de 1895. Las obras del compositor polaco conformaban por sí solas la segunda parte de dicho evento: *Scherzo en n° 1 en si menor, op.20*; *Nocturno*; *Fantasia-impromptu op. 66*; y el primer movimiento del *Concierto para piano y orquesta n° 1, en mi menor, op. 11*⁵⁰⁹. Un año después, el 10 de mayo de 1896, además de piezas de otros compositores, Sampere puso sobre el escenario del Teatro Lírico de Barcelona las siguientes obras de Chopin: *Polonesa en do sostenido menor*; *Estudio en do sostenido menor*; *Fantasia-impromptu op. 66*; y el primer movimiento del *Concierto para piano y orquesta n° 1, en mi menor, op. 11*⁵¹⁰. Por último, Alejandro Ribó, en junio de 1899, se presentaba ante el público congregado en el salón de música de la Carrera de San Jerónimo. Ante tal selecta audiencia interpretó piezas de los principales compositores para piano. Las obras de Chopin que se escucharon esa noche fueron: la *Berceuse en Re bemol mayor op. 43*, la *Tarantella en La bemol mayor op. 43* y las *Polonesas en la bemol y en mi bemol*⁵¹¹. Por último, también hay noticias de otra «velada consagrada a Chopin», ofrecida por Benjamín Orbón en el año 1900, pero desconocemos el programa en cuestión que se interpretó ese día⁵¹².

4. Obras más difundidas del repertorio chopiniano

Al analizar las interpretaciones de la música de Chopin durante las tres últimas décadas del siglo nos podemos hacer una idea de qué obras se fueron imponiendo dentro del canon musical de la época. Como podemos observar en el gráfico de la página 207, la forma musical más interpretada es la polonesa. Si hay algo característico del repertorio chopiniano, eso son las polonesas, tratadas por este autor de una manera especial. Chopin alcanza su más alto grado de expresión y brillantez en estas composiciones. El trabajo rítmico y el pianismo deslumbrante que hace falta para hacer

⁵⁰⁹ *La Dinastía*, Barcelona, 12-VII-1895, 2.

⁵¹⁰ *La Dinastía*, Barcelona, 9-V-1896, 2.

⁵¹¹ *El Globo*, Madrid, 6-VI-1899, 1.

⁵¹² «Antes de emprender dicha excursión, el Sr. Orbón dará varios concierto en Oviedo, en donde hay grandes deseos de aplaudirle, una velada consagrada a Chopin en el Ateneo y un concierto con orquesta en un teatro de esta corte, en el que dará a conocer al público madrileño una importante obra de un célebre compositor alemán». *El Liberal*, Madrid, 16-XII-1900, 4.

sonar con éxito estas obras las han hecho merecedoras de formar parte del repertorio de los mejores pianistas. El carácter brillante de estas piezas es uno de los factores por los que se interpretaron con más frecuencia durante el último cuarto de siglo.

Dentro de los conciertos analizados podemos señalar que el 28% de esas polonesas corresponden a las interpretaciones del *Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22*, el 18% a la *Polonesa en La bemol mayor, op. 53*, el 10% a la *Introducción y polonesa brillante en Do mayor para violonchelo y piano op. 3* y el otro 44% a otras polonesas.

Los nocturnos, con un 13% del total son la segunda forma más interpretada. Ligados a la imagen de Chopin, van a ser las composiciones más difundidas y popularizadas incluso fuera del piano, como demostramos con las caricaturas analizadas en el capítulo VII o las interpretaciones del *Nocturno op. 9 n° 2* por parte de violinistas, violonchelistas y guitarristas. El carácter breve y la belleza melódica inspirada en el belcanto que caracterizan estas piezas hacen que los pianistas las incluyan tanto en los conciertos misceláneos, recitales para piano e incluso como propinas.

Como veremos en el capítulo siguiente, el repertorio chopiniano es considerado como uno de los más difíciles de interpretar, no solo por la técnica y agilidad necesarias para abordar algunos pasajes de altísimo virtuosismo, sino que los buenos pianistas deben demostrar sus capacidades a la hora de entender y expresar correctamente el lenguaje pianístico que utiliza Chopin. Las baladas del compositor polaco, con un 10% de las interpretaciones, son una de las formas que mejor aúnan el virtuosismo y la atmósfera expresiva. Los valeses también destacan con un 9% al tratarse de composiciones de juventud con rápidos y brillantes pasajes. Una de las formas musicales menos interpretadas son los preludios. Esto es probable que se deba a que estas obras están más vinculadas al ámbito de la enseñanza del piano que a los repertorios interpretados en conciertos públicos.

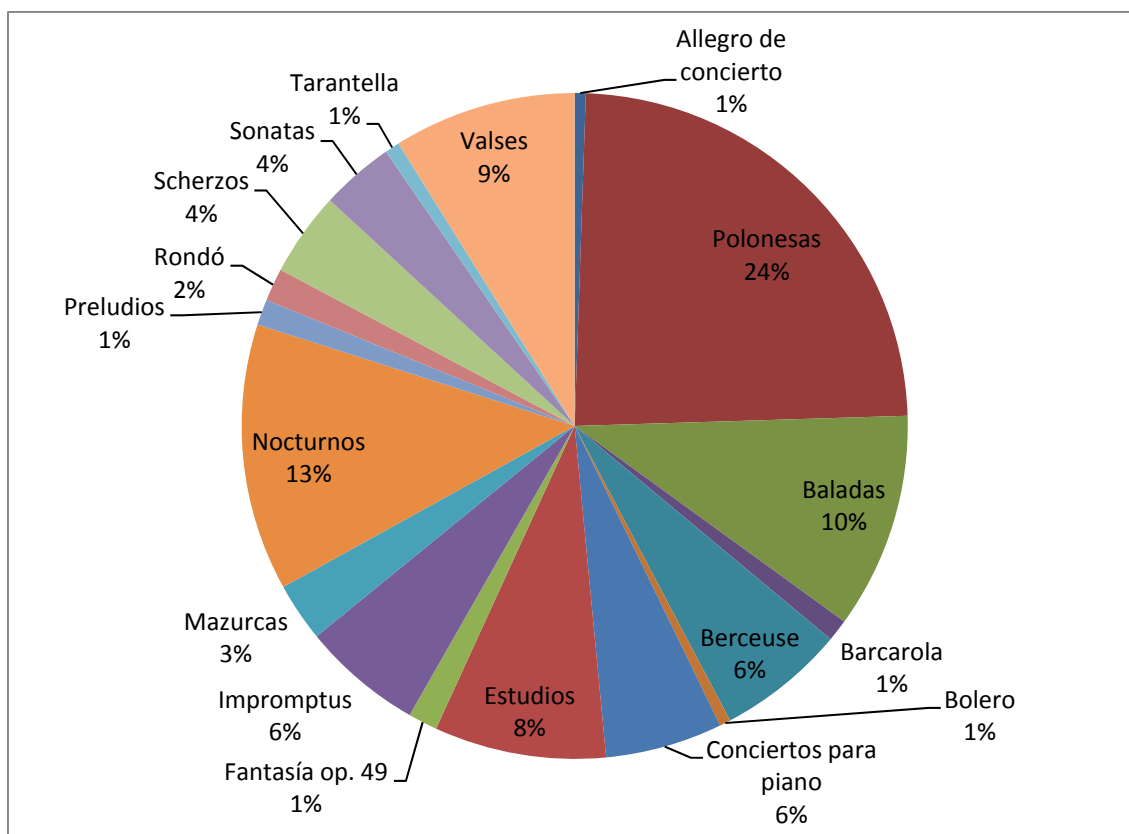


Figura 3: Porcentaje de interpretaciones por obras entre 1874-1900

Comenzamos abordando las abundantes apariciones del *Andante Spianato* y *Gran Polonesa Brillante op. 22*, bien sea en su forma a solo o con acompañamiento de orquesta⁵¹³. Además, como hemos podido comprobar en la cita anterior, es habitual que los pianistas ofrezcan como propina una o varias obras de Chopin en las últimas décadas del siglo. Los valeses, nocturnos, polonesas y estudios se adecuan correctamente –teniendo en cuenta su brevedad y carácter enérgico– a las necesidades propias del final de un concierto. Es difícil rastrear estas obras interpretadas fuera del programa publicado. Sin embargo, analizando las críticas y crónicas periodísticas de los conciertos nos encontramos con varios ejemplos⁵¹⁴. Un caso muy ilustrativo se encuentra en la reseña de un concierto de Tragó en el Salón Romero, acontecido en

⁵¹³ Cf. Tabla 5.

⁵¹⁴ Hemos podido localizar varios conciertos en los que Tragó ofreció obras de Chopin como propina. Sólo me voy a detener en citar alguno de ellos. En los meses de abril, septiembre y diciembre de 1889 añade nocturnos y un impromptu a los programas establecidos. Al año siguiente también recompensa al público con un nocturno y un estudio. A propósito del concierto dado en el Salón Romero en abril de 1889, se dijo lo siguiente: «Tan insistentes fueron los aplausos, que el distinguido pianista se vio obligado a obsequiar al público con un *Nocturno* de Chopin y con un *Impromptu* de Mendelssohn». (*El Correo Militar*, Madrid, 4-IV-1889, 3).

diciembre de 1893: «[...] las aclamaciones y los aplausos no cesaron hasta que, después de presentarse varias veces el Sr. Tragó en el escenario, sentóse de nuevo ante el piano y tocó sucesivamente, por acceder a la instancia del público, dos estudios y un nocturno de Chopin»⁵¹⁵.

Tabla 5: Interpretaciones del *Andante Spianato* y *Gran Polonesa Brillante op. 22* de Chopin

AÑO	LUGAR	INTÉRPRETE	OBSERVACIONES
1872	Salón Eslava	[Sin especificar]	
1873	Conservatorio de Madrid	Carlos Beck	
1877	Teatro de la Alhambra	Mañas	
1879	Conservatorio de Madrid	Señorita Maffei	Discípula de Compta
1879	Teatro de la Zarzuela	Carlos Beck	
1881	Valencia	Sophie Menter	
1881	Barcelona	Sophie Menter	
1881	Madrid	Sophie Menter	La repite en varios conciertos
1882	Conservatorio de Madrid	María-Luisa Chevalier	
1882	Córdoba	Isaac Albéniz	
1882	Jaén	Manuel Aguilera	Velada literaria
1884	Teatro de la Zarzuela	Teobaldo Power	Sociedad de Conciertos
1884	Salón Romero	Juan María Guelbenzu	Inauguración del salón
1884	Ateneo Barcelonés	Juan Bautista Pujol	
1884	Ateneo Barcelonés	Bau	
1885	Conservatorio de Madrid	Señorita Martín	Discípula de Peña
1887	Conservatorio de Madrid	Mariano Barber	Discípulo de Zabalza
1887	Teatro Principal (Barcelona)	Mario Calado	
1888	Círculo Mercantil (Madrid)	Señorita Mencía	
1888	Centro Artístico (Granada)	Peña	
1889	Salón Romero	Ana Otero	
1889	Salón Romero	Francis Planté	
1889	Salón Romero	Luis Navarro Muñoz	
1890	Teatro del Fontán (Oviedo)	María-Luisa Chevalier	
1890	Salón Romero	José Tragó	
1890	Salón Romero	Andrés Monge	
1890	Salón Romero	Señorita Abella	Discípula de Zabalza
1891	Salón Romero	Mariano Barber	
1891	Ateneo de Madrid	Señorita Torregrosa	
1891	Valencia	Segura	
1891	Sociedad del Liceo filarmónico	Luisa Lacal	Alumna del conservatorio de Barcelona

⁵¹⁵ *El Día*, Madrid, 30-XII-1893, 3.

CAPÍTULO V. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN EN EL CONCIERTO PÚBLICO

1892	Colegio Nacional de sordo mudos y ciegos	Señor Irache	
1893	Gran Casino (San Sebastián)	Isaac Albéniz	La repite al terminar el concierto
1899	Salón de Música de la Carrera de San Jerónimo	Alejandro Ribó	
1900	Conservatorio de Madrid	Laura Ontiveros	

La *Polonesa en La bemol mayor, op. 53*⁵¹⁶ es una obra que proporciona un lucimiento pianístico espectacular, ya que además de vencer una serie de exigencias técnicas, esta pieza requiere una comprensión singular para no caer en una interpretación burda y vulgar. Por estos motivos, esta obra aparece en los programas de pianistas tan importantes como: José Tragó, Isaac Albéniz, José Viñas y Fornells, Javier Jiménez Delgado, Manuel Guervós, Carles G. Vidiella, Alejandro Ribó, etc.

Tabla 6: Interpretaciones de la *Polonesa en La bemol mayor, op. 53* de Chopin

AÑO	LUGAR	INTÉRPRETE	OBSERVACIONES
1881	Teatro Real	José Tragó	Homenaje a Calderón de la Barca
1882	Gran teatro de Córdoba	Isaac Albéniz	
1882	Teatro Principal, Barcelona	José Tragó	
1882	Teatro Español	Francis Planté	
1883	Salón Zozaya	José Tragó	Inauguración de la sala
1884	Teatro Principal	José Viñas y Fornells	
1886		Isaac Albéniz	
1886	Salón Romero	Javier Jiménez Delgado	
1886	Salón Romero	Javier Jiménez Delgado	
1886	Salón Romero	Manuel Guervós	
1888	Salón Romero	José Tragó	
1888	Teatro Lírico (Barcelona)	Elisa del Álamo	Alumnos del Conservatorio de Música y Declamación del Liceo Barcelonés
1889	Teatro del Príncipe Alfonso	D'Albert	Sociedad de Conciertos
1889	Teatro Español	Carles G. Vidiella	
1891	Conservatorio de Madrid	Sobejano (alumno de Mendizábal)	Distribución de premios
1891	Palacio de Ciencias (Barcelona)	Carles G. Vidiella	
1892	Ateneo de Madrid	María de los Dolores Rodríguez	
1892	Conservatorio del Liceo (Barcelona)	José María Carbonell (alumno)	

⁵¹⁶ Cf. Tabla 6.

1894	Salón Romero	Sánchez Sobejano	
1896	Centro Artístico Musical de Barcelona	José Viñas	
1897	Teatro Lírico (Barcelona)	Manuel Guervós	
1898	Academia Calasancia (Barcelona)	Estradé	
1899	Salón de música de la Carrera de San Jerónimo	Alejandro Ribó	
1899	Teatro Lírico (Barcelona)	Monturiol	
1899	Teatro del Liceo (Barcelona)	Teresina Partagás	

Aunque casi toda la producción de Chopin es para piano solo, el compositor polaco también cultivó algunas obras de música de cámara⁵¹⁷. En noviembre de 1848 se informa en las páginas de *El Popular* de un concierto llevado a cabo en el salón de la fonda de las Peninsulares. En dicha actuación, el violonchelista Lütgen «tocó con singular maestría y gesto un solo de violonchelo sobre motivos de la ópera Guillermo Tell, una polaca de Chopin para piano y violonchelo, y una fantasía sobre motivos de Schubert»⁵¹⁸. Es probable que el intérprete de esta velada fuera el violonchelista y compositor Henri Lütgen. No se detalla qué polonesa en concreto se puso sobre el escenario, pero podemos deducir que fuera la *Polonesa brillante op. 3 en Do mayor*, para cello y piano. A pesar de ser una fecha acorde con los discretos inicios de la recepción de este compositor en España, no pasa de ser un mero hecho anecdótico puesto que no encontramos una continuidad durante las décadas siguientes.

Según las fuentes que hemos podido analizar, la *Polonesa brillante op. 3 en Do mayor*, para violonchelo y piano sería la única pieza de música de cámara de Chopin que se interpretó –por lo menos en concierto– hasta el año 1900 en España. Es muy probable que en las reuniones privadas se llegara a interpretar alguna otra obra de este compositor, al igual que aconteció con el repertorio para piano solo. Esta obra estuvo sobre el escenario en dieciséis ocasiones durante los años 1870 y 1895. El violonchelista Víctor Mirecki⁵¹⁹ fue uno de los protagonistas que más la interpretaron.

⁵¹⁷ La producción camerística de Chopin no es muy abundante. Destacan las siguientes obras: *La Introducción y Polonesa brillante op. 3 en Do mayor*, para violonchelo y piano; el *Trío op. 8 en Sol menor*, para piano, violín y violonchelo; la *Sonata op. 65 en Sol menor*, para piano y violonchelo y el *Gran dúo en Mi mayor* para piano y violonchelo sobre temas de «Robert le Diable» de Meyerbeer.

⁵¹⁸ *El Popular*, Madrid, 22-XI-1848, 4.

⁵¹⁹ Cf. Ramón Sobrino Sánchez, «Mirecki Larramet, Víctor», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 7 (Madrid: SGAE, 2002), 613.

CAPÍTULO V. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN EN EL CONCIERTO PÚBLICO

Mirecki, nacido hacia 1850 en Francia y de ascendencia polaca, se instaló en España tras el estallido de la guerra franco-prusiana en 1870. Fue uno de los instrumentistas más importantes de la capital española, llegando a ser nombrado profesor de violonchelo del Conservatorio de Madrid en 1874 y formando parte de la orquesta de la Sociedad de Conciertos, de la Sociedad Filarmónica de Madrid, de la Sociedad de Cuartetos, de la Real Capilla o de la orquesta del Teatro Real. Mirecki interpretó esta obra de Chopin junto a pianistas de la talla de Carlos Beck, Adolfo de Quesada, Teobaldo Power, José Tragó y Juan María Guelbenzu. En esta pieza de juventud predomina la belleza de la línea melódica entremezclándose con efectos de carácter brillante y virtuosístico. Puede que debido a la escritura sencilla que muestra esta obra y los radiantes efectos que afloran a lo largo de ella, fuera una obra que se acercara a los gustos de la época, sin llegar a caer en el virtuosismo vacío e intrascendente tan criticando en este siglo. Destacamos también la interpretación de esta polonesa durante la gira que el pianista francés Francis Planté llevó a cabo por España junto al violonchelista Adrien François Servais, en mayo de 1877. En la tabla que se presenta a continuación se puede observar que esta obra se presenta sobre los escenarios españoles con una cierta frecuencia durante las últimas tres décadas del siglo XIX.

Tabla 7: Interpretaciones de la *Introducción y polonesa brillante, en Do mayor, para violonchelo y piano, op. 3* de Chopin

AÑO	LUGAR	INTÉRPRETES	OBSERVACIONES
1848	Salón de la fonda de las Peninsulares (Madrid)	Lütgen	Puede que se trate del violonchelista y compositor Henri Lutgen «Toca una polaca de Chopin para piano y violonchelo»
1870	Conservatorio de Madrid	Víctor Mirecki y Carlos Beck	Segundo concierto por la sociedad de conciertos del Kursaal de San Sebastián
1870	Teatro del Príncipe Alfonso	Víctor Mirecki y Carlos Beck	Cuarto concierto por la sociedad de conciertos del Kursaal de San Sebastián
1871	Conservatorio de Madrid	Víctor Mirecki y Adolfo de Quesada	
1875	Conservatorio de Madrid	Víctor Mirecki y Teobaldo Power	
1875	Conservatorio de Madrid	Víctor Mirecki y Teobaldo Power	
1877	Teatro Español	Adrien François Servais	

		y Francis Planté	
1878	Salones de la Real Academia de Santa Cecilia (Cádiz)	[no se especifican]	Sociedad de cuartetos de Cádiz
1880	Conservatorio de Madrid	Agustín Rubio y Alejandro Rey	
1881	Teatro de Cervantes	Castro y Alejandro Rey	Sociedad de Sextetos dirigida por Regino Martínez
1882	Conservatorio de Madrid	Víctor Mirecki y Juan María Guelbenzu	Sociedad de Cuartetos (Sesión extraordinaria)
1883	Casino de la Concha (San Sebastián)	Paul Forunier y C. Alard	
1887	Centro del Ejército y de la Armada	Señores Fontanilla y Mondéjar	Piano y armonium
1890	Salón Romero	Agustín Rubio y María Luisa Chevallier	
1891	Salón Romero	Agustín Rubio y María Luisa Chevallier	
1892	Teatro Español	Agustín Rubio y María Luisa Chevallier	
1895	Palacio Real	Víctor Mirecki y José Tragó	

Dentro de las obras para piano solo de pequeño formato⁵²⁰ destacan ciertos nocturnos, polonesas, estudios y sobre todo la *Berceuse en Re bemol mayor, opus 57*. Esta delicada obra es una muestra perfecta del pianismo expresivo característico de Chopin. La exquisita composición requiere una refinada interpretación que serviría para distinguir a los buenos pianistas, desnudándolos de todo artificio de brillantez. José Tragó fue elogiado por la crítica tras una ejecución de esta obra en un concierto ofrecido en diciembre de 1889 en el Salón Romero de Madrid. *El País*, el 3 de diciembre de 1889 dice de la *Berceuse* que Chopin «ha puesto escollo sobre escollo, y no hay allí para vencerlos el escudo de la brillantez, no; el pianista se halla encerrado en el círculo de lo delicado, del que no puede salir, sin pena de dar al traste con la composición»⁵²¹. Tras el concierto Tragó tuvo que ofrecer un nocturno como pieza fuera del programa y Arbós hizo lo propio con una fuga de Bach.

Como se puede apreciar en la tabla que presentamos a continuación, la *Berceuse* de Chopin estuvo presente durante las dos últimas décadas del siglo XIX en los

⁵²⁰ Es muy difícil llevar a cabo un seguimiento completo de todas las obras interpretadas. Los programas de los conciertos son muy escasos y las referencias en la prensa suelen ser imprecisas. Es muy frecuente que no se detalle qué tipo de nocturno o polonesa se está tocando. Por estos motivos no podemos ofrecer unos datos exactos acerca del número de interpretaciones que tuvo cada obra.

⁵²¹ *El País*, Madrid, 3-XII-1889, 3.

CAPÍTULO V. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN EN EL CONCIERTO PÚBLICO

repertorios de los grandes pianistas del momento, destacando figuras como Isaac Albéniz, Carles G. Vidiella, José Tragó, Enrique Granados, Joaquim Malats, etc.

Tabla 8: Interpretaciones de la *Berceuse en Re bemol mayor, op. 57* de Chopin

AÑO	LUGAR	INTÉRPRETE	OBSERVACIONES
1880	Ateneo Barcelonés	Carles G. Vidiella.	
1882	Academia Filarmónica de Santa Cecilia (Cádiz)	Isaac Albéniz	
1883	Salón Zozaya (Madrid)	Emil Sauer	
1883	Conservatorio de Madrid	Emil Sauer	
1884	Conservatorio de Madrid	Señorita Torregrosa	Discípula de Power
1885	Salones del Centro Fabril Internacional	Señorita Llisó	A beneficio de las víctimas de los terremotos de Andalucía
1885	Establecimiento de pianos de don Tomás Homs (Barcelona)	Santiago Riera	
1886	Salón Romero	Javier Jiménez Delgado	Segunda parte dedicada en exclusiva a Chopin
1886	Círculo Mercantil	Isaac Albéniz	Piano Érard cedido por el Sr. Zozaya
1886	Salón Romero	Isaac Albéniz	
1887	Conservatorio de Madrid	Pinilla	Discípulo de Tragó
1887	Teatro Real	Señora Stepanoff	Conciertos de la señora Materna
1888	Teatro Gayerre	José Tragó	
1888	Salón Romero	Canuto Berea	A beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de socorros mutuos
1888	Vigo	1º Premio: Señorita María Balbanera Pérez 2º Premio: Fernando Martínez Azúa Accésit: Francisco Núñez Mención honorífica: Antonio Rodríguez	Pieza obligada en un concurso
1889	Palacio Real	José Tragó	
1889	Salón Romero	José Tragó	
1889	Salón Romero	Tomás Martínez	
1889	Teatro del Príncipe Alfonso	Eugen d'Albert	
1889	Salón Romero	Eugen d'Albert	Ofrecida como propina
1889	Salón de la embajada de Francia	José Tragó	Concierto ofrecido después de un banquete
1890	Teatro de la Comedia	José Tragó	
1890	Sociedad Económico Gaditana	Desconocidos	Pieza obligada en un concurso
1890	Teatro Lírico	Enrique Granados	

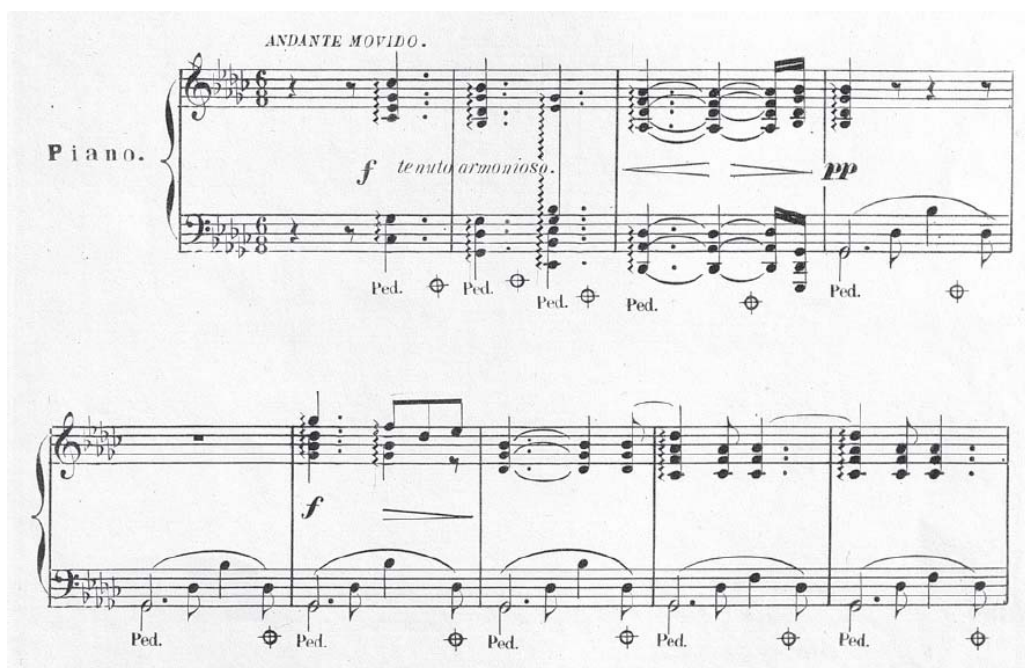
	(Barcelona)		
1891	Ateneo de Madrid	Señorita Torregrosa	
1893	Ateneo de Madrid	María Luisa Guerra	
1895	Conservatorio de Madrid	Señorita Rodríguez	Discípula de Tragó
1896	Conservatorio de Madrid	Joaquim Malats	
1897	Saló Parés (Barcelona)	Carles G. Vidiella.	
1897	Salón de conciertos de la fábrica de pianos de Estela, Bernareggi y compañía (Barcelona)	Joaquim Malats	Inauguración oficial del salón
1899	Salón de la música de la Carrera de San Jerónimo	Alejandro Ribó	
1899	Teatro de la Comedia	Alejandro Ribó	
1899	Conservatorio de Madrid	Señorita Sofía Alonso	Discípula de Píalar Fernández de la Mora
1900	Liceo (Barcelona)	Alejandro Ribó	
1900	Salón de la casa Navas	Benjamín Orbón	

Hemos encontrado también un ejemplo de la influencia de esta obra en el ámbito compositivo. Dentro de las piezas compuestas por el pianista Dámaso Zabalza llama la atención la *Berceuse* dedicada al rey Alfonso XIII y publicada por Zozaya en 1892. Dámaso Zabalza se hace cargo de las clases de piano del Conservatorio tras el inesperado fallecimiento de Martín Sánchez Allú. Aparte de ser un importante profesor, trasciende también como pianista –formando parte de la Sociedad de Cuartetos– y compositor. Entre su producción predominan algunas obras de carácter didáctico, otras enmarcadas en el piano de salón, piezas de baile y fantasías operísticas. La influencia del estilo pianístico chopiniano se puede percibir en algunos nocturnos, scherzos y una balada. Los críticos –como recogen varios diarios tras su muerte– destacaban la delicadeza y ternura de sus interpretaciones, llegando a referirse a él como «el Chopin español»⁵²².

Las semejanzas entre la obra compuesta por Chopin y la de Zabalza no se limitan al homónimo título de las mismas sino que el compositor español parece tomar como ejemplo el trabajo de Chopin. Las similitudes entre las dos piezas son muy evidentes. Tanto la *Berceuse* de Chopin como la de Zabalza comparten el compás de 6/8. La obra de Chopin está escrita en la tonalidad de Re bemol mayor mientras que la de Zabalza está en Sol bemol Mayor. Además, el compositor polaco indica un «andante» al inicio mientras que Zabalza opta por un «andante movido». Las dos piezas

⁵²² *El Liberal*, Madrid, 28-II-1894, 3.

siguen una estructura de tema con variaciones, distinguiéndose en que Zabalza añade una pequeña introducción al inicio. La obra de Chopin comienza presentando durante dos compases el bajo ostinato de la mano izquierda que se mantiene hasta el final de la obra. Zabalza hace lo propio después de la pequeña introducción inicial, mostrando también durante dos compases un bajo en la mano izquierda con un movimiento ascendente y descendente que recuerda al utilizado por Chopin. Los dos bajos se caracterizan por una figuración sencilla y la oscilación entre el ámbito tonal de la tónica y la dominante. Seguidamente Chopin presenta el tema de cuatro compases al que le seguirán catorce variaciones. Zabalza por su parte opta por una obra un poco más reducida en la que al tema de cuatro compases le acompañan diez variaciones. Las dos obras comparten la profusa aparición en las diferentes variaciones de ornamentos y motivos arpegiados y cromáticos. Finalmente las dos obras concluyen con una coda en la que reaparece el tema inicial.



Ejemplo 16: *Berceuse* de Dámaso Zabalza (cc. 1-9)



Ejemplo 17: *Berceuse op. 57* de Chopin (cc. 1-7)

Las obras concertantes, como los conciertos para piano, también están presentes en los programas. Predomina sobremanera la interpretación del *Concierto para piano y orquesta número 1, en mi menor, op. 11*, siendo frecuente que no se toquen todos los movimientos⁵²³. Podemos señalar que una de las primeras ediciones de esta partitura se encuentra en el archivo personal de Juan María Guelbenzu⁵²⁴. En este caso se trata de una de las primeras ediciones publicadas en París por Maurice Schlesinger. La partitura, datada en el año 1833, es la parte solista del piano junto con las reducciones propias de las introducciones e interludios orquestales. No hemos encontrado ninguna noticia de que Guelbenzu interpretara esta obra en un concierto. Es significativo que únicamente aparezcan anotaciones interpretativas en las páginas iniciales del primer movimiento. Esto puede indicar que tal vez Guelbenzu inició el estudio de esta obra sin llegar a concluirlo.

Gracias a las crónicas publicadas en la prensa podemos advertir que en ocasiones se interpreta el arreglo que Carl Tausig⁵²⁵ hizo de este concierto. Este hecho responde a las críticas que ya desde su estreno recibió esta composición por su sobria y quizás pobre instrumentación orquestal. A propósito de la interpretación de esta obra en 1894 a cargo del pianista José Tragó, las páginas de *La Época* recogen las siguientes palabras: «Parece que Chopin primero, y Tausig después, han querido reunir en dicha composición todos los recursos del arte del piano, y para poder tocarla bien se necesita ser, no sólo un gran conocedor del instrumento, sino también un gran artista»⁵²⁶.

⁵²³ Cf. Tabla 9.

⁵²⁴ BNE M.GUEL BENZU/1326(3)

⁵²⁵ Carl Tausig (1841-1871) fue un pianista y compositor polaco. Además de ser considerado uno de los más grandes virtuosos del momento, se caracterizó por arreglar para piano numerosas obras de otros compositores.

⁵²⁶ *La Época*, Madrid, 11-IV-1894, 4.

CAPÍTULO V. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CHOPIN EN EL CONCIERTO PÚBLICO

Tabla 9: Interpretaciones del *Concierto para piano y orquesta número 1, en mi menor, op. 11* de Chopin

AÑO	LUGAR	INTÉRPRETE	OBSERVACIONES
1872	Conservatorio de Madrid	Heredia	Discípulo de Compta
1878	Teatro de la Comedia	José Tragó	
1878	Teatro de la Comedia	José Tragó	2º y 3º movimientos
1879	Conservatorio de Madrid	Señorita Serrano	1º movimiento Discípula de Zabalza
1879	Teatro del Príncipe Alfonso	Carlos Beck	2º movimiento
1881	Habana	Cecilia Arizti	2º y 3º movimientos
1882	Teatro Principal (Barcelona)	Francis Planté	
1883	Conservatorio de Madrid	Elisa del Rey y Vicente Lozano	1º y 2º movimientos (oposiciones a una pensión para estudiar en el extranjero)
1883	Conservatorio de Madrid	Señorita Cabañas	1º movimiento
1883	Colegio del Sr. Ginot (Barcelona)	Señorita Ginot	Velada literaria y musical
1885	Conservatorio de Madrid	Aguirre	Discípulo de Zabalza
1887	Teatro del Príncipe Alfonso	Berta Marx	
1887	Escuela de Música de Barcelona	Alumnas de Pujol	Concierto como parte de un concurso
1888	Teatro del Príncipe Alfonso	Francis Planté	
1889	Teatro del Príncipe Alfonso	Eugen d'Albert	
1890	Conservatorio de Madrid	María Luisa Vega Ritter	
1893	Salón de la fábrica de pianos de los Sres. Estela y C. ^a	Señorita Costa	1º movimiento
1894	Salón Romero	José Tragó	Concierto únicamente con obras de Chopin
1894	Salón Romero	José Tragó	Arreglo de Tausig
1896	Teatro Lírico (Barcelona)	Montserrat Sampere	
1900	Teatro Español	María Cuellar	

La obra de Chopin más conocida durante estos años es sin duda la *Marcha fúnebre*, perteneciente a la *Sonata para piano n.º2, en si bemol menor, op.35*. En enero de 1888 las páginas de *La Correspondencia de España* ilustran la gran estima de la que gozaba esta obra. José Tragó, después de interpretar la sonata en uno de sus conciertos en el Salón Romero, tuvo que repetir este movimiento: «Siguió la excelente sonata en si bemol menor (obra 35), de Chopin, que acusa una interesante parte histórica de este

afamado compositor pianista, y en ella lució el Sr. Tragó sus facultades, siendo muy aplaudido y teniendo que repetir la grandiosa, magnífica y popular marcha fúnebre»⁵²⁷.

Como veremos más adelante⁵²⁸, la famosa y bella melodía que caracteriza esta composición provocó que se publicaran numerosos arreglos para otras agrupaciones e instrumentos. Esta obra pudo ser escuchada en conciertos al aire libre, teatros, salones, cafés, etc. Un ejemplo de esto, como bien recoge *La Iberia*, fue el concierto que el maestro Aguirre ofreció en el café de Granada, situado en el pasaje de San Ginés de Madrid, el domingo 29 de diciembre de 1878. El programa del mismo fue el siguiente:

<i>Sinfonía de Roman d'Elvira</i>	Thomas
<i>Marcha fúnebre</i>	F. Chopin
<i>Fantasia de Lucía</i>	G. Donizetti
<i>Poeta y aldeano (sinfonía)</i>	F. v. Suppé
<i>Conjuración de Hugonotes</i>	G. Meyerbeer
<i>Tanda de walses</i>	Gung' L ⁵²⁹

Este movimiento cobra importancia en solitario, desligándose del resto de la sonata. Aparecen discursos que critican la popularidad de esta pieza, utilizando este concepto de forma negativa al entender que es contrario al gusto elevado. Al igual que ocurre con los fragmentos de ópera, esta obra estaría presente en las publicaciones de partituras facilitadas para piano. El interés de los aficionados por interpretar ellos mismos las melodías más célebres es un causante de la banalización de esta obra, ligado al discurso de «corrupción» tratado más adelante. Tras el famoso concierto que José Tragó ofrece en el Salón Romero en marzo de 1894, las páginas de *El País* mencionan esta marcha con las siguientes palabras: «Se ha abusado hasta tal punto de la *marcha fúnebre*, que no hay aficionado que la oiga con interés. Pues bien; anoche Tragó la dijo de tal modo, que pareció nueva, viéndose obligado a repetirla. No cabe mayor triunfo en un artista.»⁵³⁰.

Blanco Prieto en su compendio biográfico publicado en 1884 sobre los compositores más importantes desde el siglo XVIII cita, coincidiendo con lo expuesto anteriormente, algunas de las piezas chopinianas «más generalizadas» entre las que destacan algunas de carácter «vigoroso» como la *Marcha fúnebre*, la *Berceuse*, el *Concierto en mi menor* o el *Scherzo en si bemol*.

⁵²⁷ *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-I-1888, 3.

⁵²⁸ Ver capítulo VI.

⁵²⁹ *La Iberia*, Madrid, 28-XII-1878, 3.

⁵³⁰ Allegro, *El País*, Madrid, 10-III-1894, 2-3.

CAPÍTULO VI. CHOPIN FUERA DEL PIANO

1. Adaptaciones de la música de Chopin para otros instrumentos

La creación de orquestas, conciertos dedicados a la música de cámara y el afán por conocer diferentes repertorios e intérpretes, favorecerían la incorporación de la música de Chopin en el ámbito del concierto. En estos años es muy común que los directores de orquesta y otros músicos realicen arreglos e instrumentaciones de fragmentos de óperas, obras para piano y melodías conocidas de otros compositores. La calidad de las melodías utilizadas y los atractivos ritmos serían los elementos principales por las que las obras de Chopin se trasladarían a otros ámbitos musicales⁵³¹.

Como veremos a continuación, las orquestas y otras agrupaciones servirían para difundir ciertas piezas que se popularizarían con más facilidad, debido a que los asistentes a estos conciertos eran más numerosos. La Sociedad de Conciertos, creada en 1866 y la Sociedad Unión Artístico Musical, presentada en 1878, son las primeras orquestas profesionales no vinculadas al teatro que se crean en España. Es muy significativo que estas agrupaciones incluyan alguna adaptación o arreglo de las obras de Chopin en sus conciertos, siendo síntoma de que Chopin ya había entrado en el canon musical de la época. Además de oberturas y sinfonías, se programan arreglos e instrumentaciones de las óperas más demandadas, compartiendo protagonismo también con melodías de autores considerados clásicos. Mozart, Bach, Chopin, entre otros, son algunos de los autores que se incluyen en el canon y se divulgan a través de los conciertos públicos. La brevedad de las piezas chopinianas junto con los atractivos ritmos y bellas melodías, son algunas de las características principales por las que se introduce su recepción en el ámbito orquestal. A continuación nuestro como ejemplo el programa del concierto que tuvo lugar el miércoles cinco de agosto de 1874 en el Jardín del Buen Retiro a cargo de la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección del maestro Cristóbal Oudrid:

Primera parte:

La Muta di Portici, obertura.....D. Auber
Serenata, instrumentada por el socio señor García..... Ch. Gounod
Marcha fúnebre, instrumentada por Pascal..... F. Chopin

⁵³¹ Un ejemplo de esto es la popularidad que alcanzó, a través de las interpretaciones de las orquestas de salón polacas, la edición instrumentada de la *Mazurca en Si bemol mayor, opus 7 número 1* de Chopin, publicada por Ignacy Klukowski en 1834.

Segunda parte:

Lorelei, obertura..... W. Wallace
Miscelánea sobre motivos de la ópera Los Hugonotes, arreglada por el socio señor Espino,
 con solos de flauta y clarinete, por los señores Sarmiento y Fischer..... G. Meyerbeer

Tercera parte:

Rienzi, obertura..... R. Wagner
Canzonetta del cuarteto en Mi bemol (obra 12), ejecutada por todos los instrumentistas de
 cuerda..... F. Mendelssohn⁵³²

Como podemos observar, este tipo de programas busca agradar al público mediante la interpretación de obras conocidas y demandadas en la época como es el caso de las oberturas de óperas, a las que se unen otras piezas caracterizadas por una belleza melódica singular.

Uno de los arreglos más presentes en los programas de la Sociedad de Conciertos de Madrid en estos años es sin duda la orquestación de la *Marcha fúnebre* de Chopin, realizada por el compositor francés Prosper Pascal⁵³³. Al frente de esta orquesta, personajes tan ilustres como Jesús de Monasterio, Dalmau, Juan Daniel Skoczdepole, Cristóbal Oudrid, Olivier Métra, Tomás Bretón y Mariano Vázquez Gómez, dirigieron esta obra en más de una veintena de ocasiones en la década de 1870. En la mayoría de los casos, estas interpretaciones tuvieron lugar en los conciertos de verano que ofrecía la Sociedad de Conciertos en los jardines del Buen Retiro. Fue una obra muy aplaudida y se repetía al final de casi todos los conciertos en los que se interpretaba. Como anécdota, un viajero madrileño, al escuchar esta melodía en Mónaco, cuenta cómo empezó a sentir nostalgia: «Todas las tardes y todas las noches hay conciertos; yo que quería aprovechar el tiempo, no oí más que una pieza, la *Marcha fúnebre* de Chopin, tan melancólica y que me hacía recordar los conciertos de Monasterio y con ellos un mundo de cosas»⁵³⁴. Este ejemplo muestra la notoriedad que esta melodía adquirió, convirtiéndose en un icono de referencia del repertorio orquestal que se escuchaba en Madrid, alejado del ámbito del piano. La figura del compositor polaco se populariza y se relaciona con otros grandes clásicos, conformando un verdadero paisaje sonoro identificado con los Jardines del Retiro. Otra prueba de esta asimilación es la descripción que se publica en *La Época* en el año 1880, donde se deja patente algunas situaciones de la vida madrileña: «Los más resueltos échense luego a la calle, y bajando

⁵³² *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 5-VIII-1874.

⁵³³ Prosper Pascal (ca. 1825-1880) fue un compositor, crítico musical y traductor francés.

⁵³⁴ *La Época*, Madrid, 4-VI-1873.

por la de Alcalá, deslízanse al salón del Prado o los Jardines del Retiro, donde cambian indudablemente de aires, tomando, ora el polvo de los paseos y la humedad de las fuentes, ora los aires de Chopin, de Mozart y de Rossini, agitados por la orquesta de Bretón y compañía»⁵³⁵.

En la Biblioteca del Conservatorio de Madrid se conserva un ejemplar de esta partitura que contiene los sellos del empresario de partituras que la vendió⁵³⁶, así como el de la Sociedad de Conciertos. Esto nos indica que fue adquirida en Francia, revelando la influencia de las ediciones musicales del país vecino.

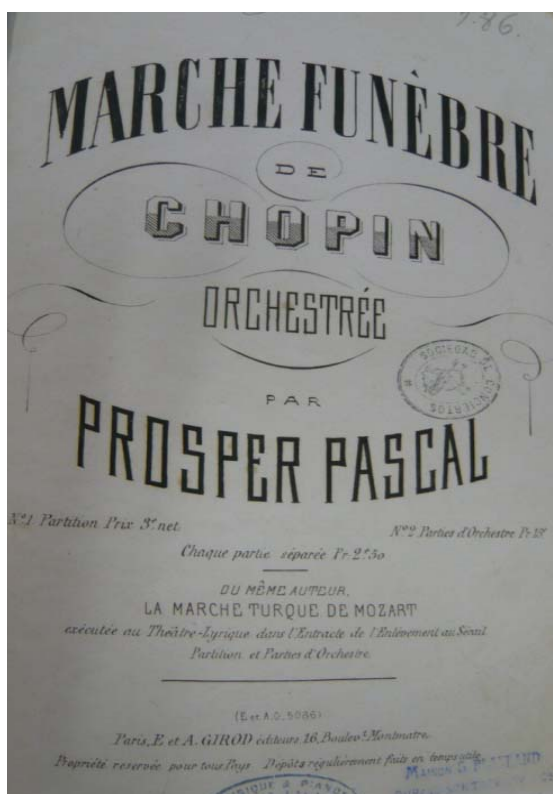


Ilustración 21: Portada de la *Marcha Fúnebre* de Chopin arreglada para orquesta por Prosper Pascal

⁵³⁵ *La Época*, Madrid, 21-II-1880.

⁵³⁶ Es difícil identificarlo ya que las marcas están muy borrosas.

Tabla 10: Interpretaciones publicadas en la prensa entre los años 1870 y 1885 de la *Marcha fúnebre* de Chopin instrumentada por Prosper Pascal⁵³⁷

FECHA	LUGAR	INTÉRPRETES	DIRECTOR
17-III-1872	Teatro del Príncipe Alfonso	Sociedad de Conciertos	Monasterio
24-VII-1872	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Dalmau
25-VII-1872	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	[se desconoce el director]
5-VII-1873	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Skoczdpole
9-VII-1873	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Skoczdpole
29-III-1874	Teatro del Príncipe Alfonso	Sociedad de Conciertos	[se desconoce el director]
29-VII-1874	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Oudrid
5-VIII-1874	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Oudrid
7-III-1875	Teatro del Príncipe Alfonso	Sociedad de Conciertos	[se desconoce el director]
10-VII-1875	Jardines de la Alhambra	Sociedad de Conciertos	Oudrid
7-VIII-1875	Jardines de la Alhambra	Sociedad de Conciertos	Oudrid
8-VIII-1875	Jardines de la Alhambra	Sociedad de Conciertos	Oudrid
14-VI-1876	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Oudrid
17-VI-1876	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Oudrid
22-VII-1876	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Oudrid
13-IX-1876	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Oudrid
10-VI-1877	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	[se desconoce el director]
29-VI-1877	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Metra
29-VII-1877	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Bretón

⁵³⁷ Chopin; Pascal, Prosper: *Marcha fúnebre* orquestada por Pascal, Madrid, Biblioteca del Conservatorio Superior de Música, Sig. 3/644.

14-VIII-1877	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Metra
31-VIII-1877	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Metra
16-VIII-1878	Jardín del Buen Retiro	Sociedad de Conciertos	Vázquez

La misma *Marcha fúnebre*, pero arreglada por Eusebio Ruiz para un conjunto más pequeño –un sexteto formado por: piano, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo–, sería escuchada en el Café Imperial en los años 1876 y 1877⁵³⁸. Esta melodía adquirió tal popularidad que compartía espacio en los salones con las arias de las óperas más famosas a través de adaptaciones como la del ya mencionado Eusebio Ruiz para piano y armonio⁵³⁹, o la que podemos encontrar en la biblioteca musical de la infanta doña Isabel de Borbón, destinada a ser interpretada a ocho manos.

Según Liszt⁵⁴⁰, esta marcha fue instrumentada por primera vez por Henri Reber⁵⁴¹ para el funeral de Chopin en París que tuvo lugar el martes 30 de octubre de 1849. El virtuoso pianista afirma que fue escuchada en el introito de la misa que se celebró en la iglesia de La Madeleine⁵⁴². Años después se ha seguido utilizando esta melodía para acompañar ritos de este tipo, sonando en los funerales de multitud de personajes ilustres. En estos años, podemos señalar que se interpretó en los funerales de ciertos personajes destacados como: Skoczdopole, director del Teatro Real; Cristóbal Oudrid, también director y compositor; Narciso Serra, poeta y dramaturgo; los compositores Emilio Arrieta y Francisco Asenjo Barbieri; Julián Gayarre, tenor. Precisamente, haciendo referencia a las honras fúnebres del insigne cantante navarro, en una de las *particelle* de la *Marcha fúnebre* de Chopin instrumentada por Pascal aparece esta

⁵³⁸ Los días 5 y 19 de septiembre, 3 de noviembre y el 15 de diciembre de 1876; además del 24 de abril y el 16 de noviembre de 1877. *El Solfeo*, Madrid, 5-IX-1876; *El Solfeo*, Madrid, 19-IX-1876; *El Solfeo*, Madrid, 15-XII-1876; *El Solfeo*, Madrid, 24-IV-1877; *El Solfeo*, Madrid, 16-X-1877.

⁵³⁹ Esta pieza se encuentra encuadrada en dos volúmenes –uno con las obras para piano y el otro para el armonio– que contienen fragmentos de óperas y un movimiento de una sonata de Mozart y otro de una de Beethoven. BCSMM 1/330(8); BCSMM 1/328(8).

⁵⁴⁰ Franz Liszt, *Chopin* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), traducción e introducción de Carlos Bosch, 28-148.

⁵⁴¹ Henri Reber (1807-1880) compositor y profesor francés. Fue profesor de armonía y de composición en el Conservatorio de París.

⁵⁴² Además de la *Marcha fúnebre* de Chopin, la orquesta y el coro de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, bajo la dirección de Narcisse Girard, interpretó el *Réquiem* de Mozart, actuando de solistas la soprano Jeanne Anaïs Castellan, la mezzosoprano Paulina Viardot, el tenor Luigi Lablache y el barítono Alexis Dupont. Durante el ofertorio, Louis Lefébure-Wély interpretó al órgano los *Preludios para piano op. 28 n.º 4 y 6* de Chopin.

indicación manuscrita: «Sonata il giorno 3 di Gennaio 1890 per la morte del celebre tenore J. Gayarre al passaggio del suo cadavere per il Teatro Reale di Madrid»⁵⁴³.

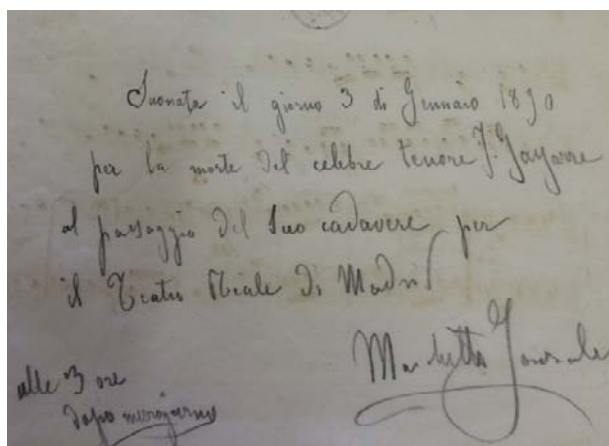


Ilustración 22: Nota manuscrita en la parte posterior de una de las *particelle* de la *Marcha fúnebre* de Chopin instrumentada por Pascal, (E-Mc ASC 186).

Pronto pasa a escucharse también en las procesiones de Semana Santa⁵⁴⁴, como narra un turista madrileño desde Sevilla en 1879: «tres días contemplando los sayones con sus cucuruchos negros y sus cirios encendidos; tres días oyendo la marcha fúnebre de Chopin, nos parece suficiente»⁵⁴⁵. A pesar de que esta obra tuvo mucho éxito, repitiéndose normalmente por petición del público al terminar los conciertos, algunas críticas no ven con buenos ojos que se mezcle con ambientes de carácter jovial y la tachan incluso de «incidente funerario»:

[...] llegamos, digo, a una pieza que estaba saltando del programa de conciertos al aire libre, para ir a refugiarse bajo las naves sombrías del templo, o entre los sauces que se agrupan alrededor del sepulcro.

Me refiero a la *Marcha fúnebre* de Chopin, composición sublime que tan bien expresa el dolor y el sentimiento, pero que no estaba en carácter en el programa de un concierto veraniego.

Aquella preciosa melodía de los violines contrastaba por su efecto con el aspecto delicioso del jardín, lleno de frescura, radiante de luces y bellezas, y los sonidos terroríficos

⁵⁴³ BCSMM ASC 186.

⁵⁴⁴ Las bandas militares también interpretaron arreglos de la *Marcha fúnebre* en funerales destacados. A lo largo del siglo XX aparecen adaptaciones para banda de otras obras de Chopin: *Estudio N°3*. Adaptador: Olmedo, J. Unión Musical Española, ed, 1942 (17346-B); *Grande valse brillante, Op. 18*. Ildefonso Alíer, ed (C 4 C); *Mazurka, Op. 7 N°1/ Vals, Op. 34, N°2*. Adaptador: Olmedo, J. Unión Musical Española, ed, 1942 (17575).

⁵⁴⁵ *La Época*, Madrid, 17-IV-1879.

del *tam-tam* se confundían con las alegres risotadas y animadas conversaciones de los bulliciosos corrillos...

¡Profanación!... Para escuchar esa marcha es preciso bañarse en las tinieblas, percibir el dolor; de lo contrario, la composición pierde su carácter de grandeza y llegamos a no oírla [...] ⁵⁴⁶.

Aquí encontramos la dicotomía que se presenta en cuanto a la recepción de esta melodía. Por un parte impera el ámbito estético, ligado a la sensación de belleza melódica. Esto hace que se interprete en las salas de conciertos bajo su forma original de sonata; en los salones y cafés, con arreglos para diferentes agrupaciones, piano a ocho manos, para piano y armonio, etc.; y hasta forme parte del repertorio orquestal. Por otro lado, la utilización recurrente de la obra en ceremonias funerarias por su aparente sentimiento apesadumbrado y lúgubre que continuará hasta nuestros días.

Como acabamos de comprobar, este famoso fragmento llegaría a popularizarse de tal forma que incluso adquirió entidad propia, desligándose del resto de la sonata ⁵⁴⁷. Fue una de las melodías del compositor polaco más arregladas e interpretadas fuera del repertorio exclusivamente para piano.

En los fondos de la Biblioteca Nacional de España se encuentra el manuscrito de la *Mazurca op.6 n.º1 en Fa sostenido menor* ⁵⁴⁸ «arreglada para grande orquesta». En la portada se observa la siguiente anotación: «Madrid 28 de julio de 1867 y S[alvador] R[uiz]» ⁵⁴⁹. A pesar de estar escrito para una plantilla orquestal muy completa, la instrumentación es bastante simple. Comienza con un pequeño preludio de veintiún compases añadido por el arreglista. En la parte A de la mazurca, la melodía corresponde al violín primero mientras el resto de la sección de cuerda realiza el acompañamiento. En ocasiones, el viento madera aparece reforzando las voces e intercalando la melodía entre los instrumentos. Para señalar el contraste de la parte B, el autor opta por dar protagonismo al viento madera que regresará a un segundo plano en la recapitulación de la primera sección. Para finalizar, tras repetir toda la mazurca, añade una coda. En esta

⁵⁴⁶ *El Solfeo*, Madrid, 3-VII-1877.

⁵⁴⁷ Prueba de ello son las siguientes citas de prensa en las que se hace referencia a la interpretación de la *Marcha fúnebre*: «y se tocó con gran maestría la grandiosa y verdaderamente patética *marcha fúnebre* de Chopin, ya tan popularizada como estimada». *La Correspondencia de España*, Madrid, 15-IV-1889; «Gran sonata en *si bemol menor* (ob. 35), cuyo penúltimo tiempo (3.º) es la gran *marcha fúnebre* que tanta aceptación ha adquirido». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 9-III-1894; «Se ha abusado hasta tal punto de la *marcha fúnebre*, que no hay aficionado que la oiga con interés. Pues bien; anoche Tragó la dijo de tal modo que pareció nueva, viéndose obligado a repetirla». *El País*, Madrid, 10-III-1894.

⁵⁴⁸ MC/4429/20.

⁵⁴⁹ Salvador Ruiz es también autor de un arreglo del tercer movimiento de la *Sonata n.º 2* de Weber. Este manuscrito está fechado el 2 de julio de ese mismo año y está escrito para una formación idéntica.

parte, después de un silencio general, toda la orquesta participa en una cadencia en fortísimo que se aleja totalmente del final en pianísimo de la obra para piano. Es muy probable que este cambio se deba a la búsqueda de un final más efectista que arranque los aplausos de la audiencia asistente a un concierto público, en ocasiones realizado incluso al aire libre, con el ruido en el ambiente habitual en ese tipo de escenarios. Esta mazurca es un claro ejemplo de la calidad y delicadeza con la que Chopin creaba sus melodías. A pesar de estas especulaciones, no hemos encontrado ninguna referencia en la prensa o en los programas de conciertos que nos indiquen que esta obra fuera interpretada en alguna ocasión. La calidad musical y la belleza implícita en la composición de Chopin hizo que Paulina Viardot hubiera incluido ya hace años esta pieza –bajo el título de *Plainte d'amour*– en su colección de canciones *Six mazourkes de F. Chopin avec paroles de Louis Pomey, arrangées pour la voix par Mme. Pauline Viardot*, publicada en 1842.

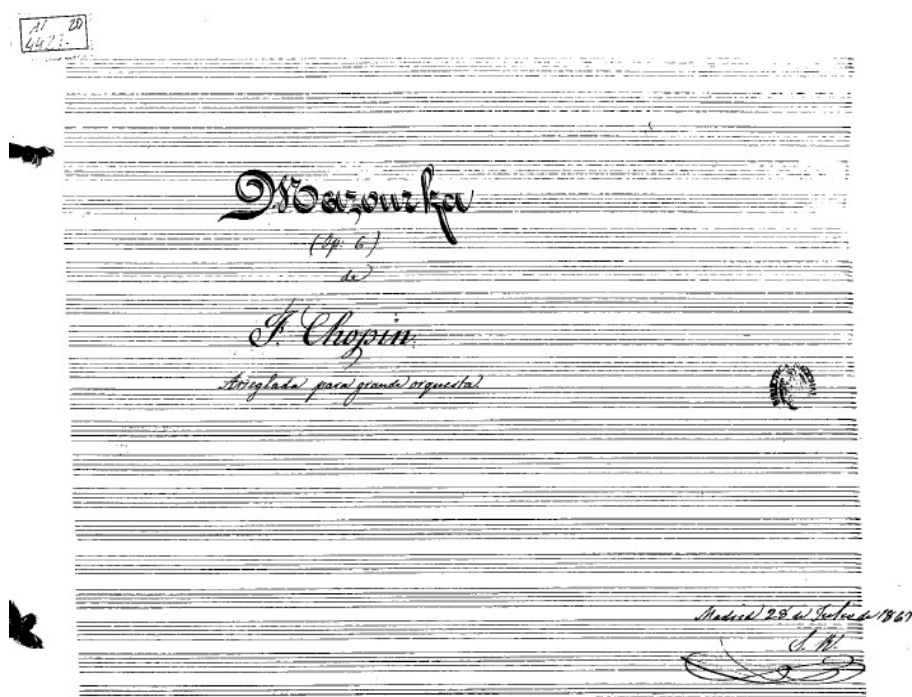


Ilustración 23: Portada del manuscrito de la *Mazurca op. 6 n°1 en Fa sostenido menor* arreglada para grande orquesta por Salvador Ruiz, (BNE MC/4429/20)

El virtuoso contrabajista Giovanni Bottesini⁵⁵⁰ arregla una melodía de Chopin para orquesta⁵⁵¹ que aparece en los programas de la Sociedad de Conciertos en la década de 1870. Esta obra es una instrumentación del *Estudio op.25 n.º 7 en Do sostenido menor* de Chopin y su manuscrito, que contiene el sello de la Sociedad de Conciertos, se encuentra en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Se estrena en la capital el 15 de julio de 1871 bajo la dirección del propio Bottesini⁵⁵². En la reseña de uno de estos conciertos se dice acerca de esta obra: «La melodía de Chopin pertenece al género elegíaco, como casi todas sus obras, y tiene un sabor melancólico que encanta. El autor de la instrumentación de dicha obra es Juan Bottesini, el célebre contrabajista que conocimos en Madrid hace años»⁵⁵³. Este estudio, en el que se combinan tres planos sonoros con un carácter expresivo, se adopta muy bien a los diferentes registros que ofrecen los instrumentos de la orquesta. Las tres voces se reparten entre la sección de cuerda, quedando ligada la voz superior al violín primero y la voz inferior al violonchelo. Los instrumentos de viento madera refuerzan en ocasiones estas voces. La voz superior se alterna entre la flauta, el oboe y el clarinete; mientras el fagot se ocupa de la voz inferior. El predominio cantáble de la melodía ha hecho que esta obra fuera arreglada por otros compositores⁵⁵⁴, especialmente eligiendo versiones para violonchelo acompañado de un piano. En este caso, Bottesini opta por transportar la tonalidad original de do sostenido menor a la de re menor, limitando las alteraciones de la armadura como recurso para facilitar la práctica a los instrumentos de la orquesta.

En 1874 y 1875⁵⁵⁵ la prensa se hace eco de la interpretación, a cargo de Francisco González, de la *Fantasia de flauta sobre una melodía de Chopin*⁵⁵⁶ compuesta por el compositor francés Jules Demersseman⁵⁵⁷. No cabe la menor duda de que se está

⁵⁵⁰ Compositor, director y virtuoso contrabajista de origen italiano. Cf. Rodney Slatfor, «Bottesini, Giovanni», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4 (Oxford University Press, 2001), 85-86.

⁵⁵¹ Chopin; Bottesini: *Melodía* arreglada por Bottesini, Madrid, Biblioteca del Conservatorio Superior de Música, Sig. ASC 173.

⁵⁵² *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 15-VII-1871.

⁵⁵³ *Crónica de la Música*, Madrid, 26-II-1880.

⁵⁵⁴ Destacar los arreglos realizados por Auguste-Joseph Franchomme (1808-1884), Władysław Tarnowski (1836-1878), Jules Deswert (1843-1891) y Alexánder Glazunov (1865-1936).

⁵⁵⁵ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 29-VIII-1874; *La Época*, Madrid, 8-IV-1875.

⁵⁵⁶ En la biblioteca del Conservatorio de Madrid (1/7041) se encuentra una copia manuscrita de esta obra, correspondiente a las *particelle* de la sección de cuerda de la orquesta. No he podido localizar la parte solista. Existen ediciones publicadas tanto de la versión para flauta y piano como de flauta y orquesta.

⁵⁵⁷ Compositor y flautista francés nacido en 1833. Estudió en el Conservatorio de París con Jean-Louis Tulou, obteniendo el Primer Premio de flauta del conservatorio en 1845. Además de sus muchas

haciendo referencia a la obra que ocupa el opus 29 dentro de su producción, la *Fantaisie sur le Marche funebre de Chopin*. Este flautista y compositor francés tomó como inspiración el tercer movimiento de la *Sonata para piano número 2, en si bemol menor, opus 35* de Chopin. Francisco González, nacido en 1862, comienza a ser un importante flautista a muy temprana edad. En agosto de 1874, contando sólo con doce años, interpreta esta obra en uno de los conciertos ofrecidos en el Jardín del Buen Retiro, acompañado por la orquesta de la Sociedad de Conciertos bajo la dirección de Cristóbal Oudrid. Pocos años después se convertiría en flautista del Teatro Real y en profesor del Conservatorio de Madrid.

En 1878 se produce la presentación de una nueva orquesta, la Unión Artístico Musical, nacida en Madrid de la mano de Tomás Bretón. Esta agrupación, que llegaría a rivalizar con la Sociedad de Conciertos, comienza su andadura en el Teatro Apolo el 11 de abril de ese año. En ese mismo concierto se estrena en la capital de España un arreglo de la *Primera polonesa* de Chopin realizado por Tomás Bretón⁵⁵⁸. A pesar de que lleva únicamente por título *1ª Polonesa*, la obra arreglada por Tomás Bretón es la *Introducción y polonesa brillante op. 3*, para cello y piano, en Do mayor de Chopin. A partir de esta fecha, esta obra comenzará a tener protagonismo en el repertorio ya que su autor la incluye en los conciertos que dirige, pudiendo ser escuchada, con mucho éxito⁵⁵⁹ más de una quincena de veces en los años sucesivos. Además de Bretón, otros directores interpretaron esta instrumentación al frente de la orquesta de la Sociedad Unión Artístico Musical: Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero y Casimiro Espino. La orquesta de la Sociedad de Conciertos, dirigida por el propio Bretón, la incluye también por primera vez en su concierto ofrecido el domingo 4 de marzo de 1894 en el Teatro del Príncipe Alfonso de Madrid⁵⁶⁰. Bretón mantiene la tonalidad original de do mayor y aprovecha las tres voces bien diferenciadas a la hora de realizar la instrumentación. El violín primero se hace cargo del papel solista que correspondía al

composiciones para flauta, también destacan sus obras para saxofón. En concreto, *Fantaisie sur un thème original*, encargada por Adolphe Sax para su nuevo instrumento.

⁵⁵⁸ Chopin: *1ª Polonesa* instrumentada por Tomás Bretón, Madrid, Biblioteca del Conservatorio Superior de Música, Sig. 1/5599.

⁵⁵⁹ Es habitual su repetición en la mayoría de los conciertos en los que forma parte del programa. Un ejemplo de esto fue el concierto celebrado el 11 de mayo de 1879: «La tercera parte del concierto causó en el público verdadero entusiasmo. La primera polonesa de Chopin, instrumentada por Bretón, tuvo que ser repetida en medio de atronadores aplausos en justo premio a la notable ejecución que obtuvo». *Crónica de la Música*, 15-V-1879.

⁵⁶⁰ *El Día*, Madrid, 1-III-1894.

violonchelo en la obra de Chopin. A pesar de esto, las melodías se van sucediendo entre diferentes instrumentos. Las escalas y arpeggios de la mano derecha del piano aparecen encadenadas en ciertos instrumentos dependiendo de su tesitura, elaborando texturas cohesionadas.

En la Biblioteca Nacional de España se encuentra un ejemplar⁵⁶¹ cedido por Asenjo Barbieri que contiene la siguiente dedicatoria: «Al ilustre maestro español Sor. D. Francisco A. Barbieri, su admirador, Tomás Bretón». Este arreglo, editado por Zozaya, traspasó las fronteras españolas. Tenemos noticia⁵⁶² de que en el mismo año de su estreno en España fue interpretada en París por la orquesta de la Sociedad que dirigía Jules Pasdeloup⁵⁶³.

Tabla 11: Interpretaciones del arreglo de Bretón de la *Polonesa para violonchelo y piano op. 3* por parte de la orquesta de la Unión Artístico Musical

FECHA	LUGAR
11-IV-1878 (estreno)	Teatro Apolo
28-V-1878	Teatro del Príncipe Alfonso
31-V-1878	Teatro del Príncipe Alfonso
20-IV-1879	Teatro Apolo
11-V-1879	Teatro Apolo
24-VI-1879	Jardín del Buen Retiro
15-VII-1879	Jardín del Buen Retiro
8-VIII-1879	Jardín del Buen Retiro
3-IX-1879	Jardín del Buen Retiro
5-IX-1879	Jardín del Buen Retiro
21-IX-1879	Teatro de la Comedia
16-VII-1880	Jardín del Buen Retiro
7-IV-1881	Teatro Zarzuela
23-VIII-1881	Jardín del Buen Retiro
27-VI-1882	Jardín del Buen Retiro
3-II-1884	Teatro Apolo

⁵⁶¹ E-Mn M/3015.

⁵⁶² *Crónica de la Música*, 5-XII-1878.

⁵⁶³ Jules Etienne Pasdeloup (1819-1887) Director y empresario musical francés. Fundador de la *Société des Jeunes Artistes*. Ejerció una gran labor de difusión de los repertorios sinfónicos en Francia a través de los *Concerts populaires*.

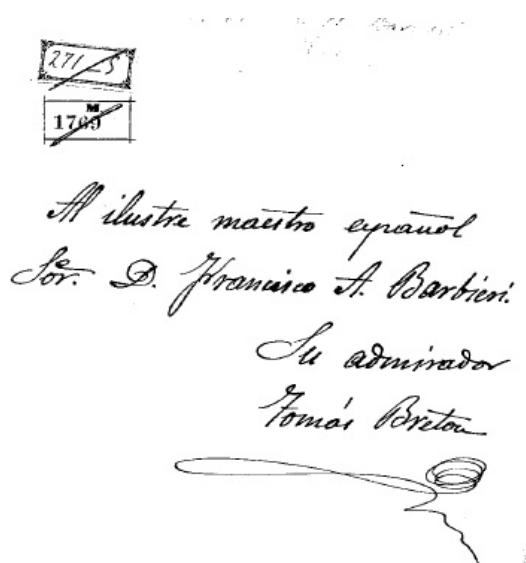


Ilustración 24: Dedicatoria manuscrita de Tomás Bretón a Barbieri en la partitura de su *Primera polonesa*

Ésta no fue la única polonesa que interpretó la orquesta de la Sociedad Unión Artístico-Musical. El 25 de enero de 1883⁵⁶⁴ se anuncian cuatro conciertos en el teatro Apolo de Madrid en los que se presentan ciertas obras como novedad. Casimiro Espino, el maestro encargado de dirigir esta orquesta desde 1883 hasta su disolución, es también el autor de la orquestación de la *Octava polonesa* de Chopin. No he podido localizar dicha partitura, por lo que no he podido confirmar de qué obra exactamente se trata ni analizar sus características. Tras la muerte de Espino, la prensa publica la noticia, alabando sus logros y dando cuenta de sus capacidades como director, violinista y compositor: «Era una notabilidad como violinista, e instrumentó con singular maestría varias obras de Chopin, Suppé y Bach, sin contar con las de otros autores»⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 25-I-1883.

⁵⁶⁵ *La Iberia*, Madrid, 7-I-1888.

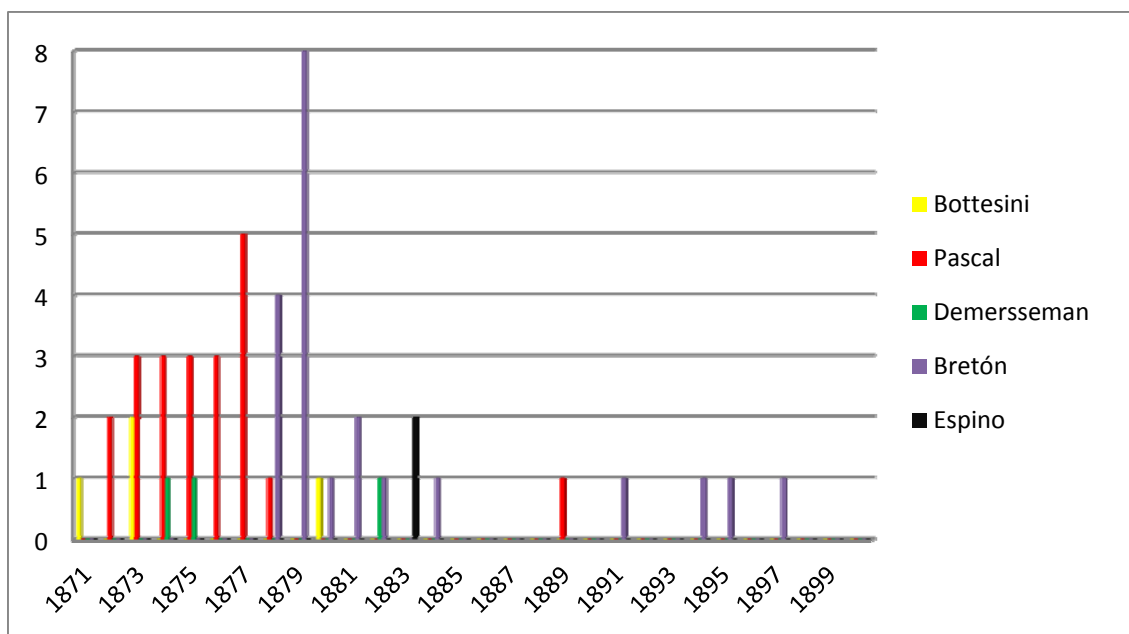


Figura 4: Número de interpretaciones de los arreglos e instrumentaciones para otras formaciones de las obras para piano de Chopin

Los conjuntos instrumentales de pequeño formato también son protagonistas de los arreglos musicales. Estos conjuntos, como ya hemos visto anteriormente en el caso de la *Marcha fúnebre*, son ideales para interpretar las melodías más populares en los cafés o en las veladas que tienen lugar en los salones. En la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid se encuentra la instrumentación para sexteto⁵⁶⁶ –formado por: piano, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo– de la popular *Polonesa op. 40 n.º 1* en *La mayor* de Chopin. L. Aparicio aprovecha la perfecta división de las voces y la estructura vertical de la música para elaborar esta instrumentación sin mucha dificultad, repartiendo las voces entre los instrumentos de manera simple y efectiva.

2. Arreglos para otros instrumentos solistas

Además de los arreglos y adaptaciones para orquesta y otras agrupaciones de cámara, un punto muy importante a la hora de estudiar la recepción de la música de Chopin fuera del piano fueron las adaptaciones para otros instrumentos solistas⁵⁶⁷. En vida del compositor polaco, aunque de manera anecdótica, se puede señalar la

⁵⁶⁶ BCSMM 1/5659.

⁵⁶⁷ Cito como ejemplo a los siguientes virtuosos que llevaron la música de Chopin a sus respectivos instrumentos: los violinistas Pablo Sarasate (1844-1908) y Jascha Heifetz (1901-1987); el violonchelista David Popper (1843-1913); el guitarrista Francisco Tárrega (1852-1909).

publicación por Ricordi en Milán de la versión para violín y piano realizada por Karol Józaf Lipiński de la *Tarantella en La bemol mayor, opus 43* de Chopin. Pero con el paso de los años, la popularidad creciente de la música de Chopin hace que muchos virtuosos de otros instrumentos se sientan atraídos por estas obras escritas originariamente para piano. Como apunta María Nagore en su artículo *Le piano de Chopin à travers le violon de Sarasate (1844-1908)*⁵⁶⁸, la proliferación durante la segunda mitad del siglo XIX de obras para piano transcritas al violín –y por extensión a otros instrumentos solistas– se debe a varias razones: la escasez de obras escritas especialmente para instrumentos solistas; la importancia que tiene el piano en el siglo XIX y que conlleva un mayor interés para los compositores; y la tendencia cada vez mayor a recuperar obras del pasado⁵⁶⁹. En España, la primera mención que tenemos sobre la adaptación de una obra de Chopin para otro instrumento se la debemos a Adrien François Servais⁵⁷⁰. Como ya hemos visto anteriormente, el violonchelista belga interpretó en 1877 un nocturno de Chopin para violonchelo⁵⁷¹.

Al mismo tiempo que se interpretan obras originalmente pensadas para el violín, es frecuente encontrar arreglos de partituras escritas inicialmente para piano en el repertorio de violín de la segunda mitad del siglo. En el caso de la música de Chopin, las bellas y cantábiles melodías que predominan en sus composiciones son perfectas para que los virtuosos de este instrumento demuestren sus capacidades expresivas⁵⁷².

⁵⁶⁸ María Nagore Ferrer, «Le piano de Chopin à travers le violon...», 217-246.

⁵⁶⁹ No podemos olvidar que a Chopin se le encumbra rápidamente tras su muerte entre los compositores clásicos por excelencia.

⁵⁷⁰ *El Imparcial*, 10-V-1877, p. 3.

⁵⁷¹ Además del arreglo para violonchelo del *Nocturno op.9 n°2, en Mi bemol mayor* de Chopin, Servais también adaptó la *Mazurca op.6 n°1, en fa sostenido menor* y la *Mazurca op.7 n°3, en fa menor*.

⁵⁷² Nagore detalla en su artículo alguno de estos arreglos. Destacan las dos series de obras para violín y piano que arregla J. de Groot. Según el artículo publicado por Durand en *La France Musicale*, las obras que comprendían la primera serie son: n° 1, *Nocturne*, op. 9; n° 2, *Grande valse brillante*, op.18; n° 3, *Tarentelle*, op. 45 [sic]; n°4, *Marche funèbre*, extraite de la *Sonate* op. 35; n°5, *Deux mazurkas*, op. 7; n° 6, *Valse*. La segunda serie estaba compuesta por las siguientes obras: n°7, *Nocturne*, op. 32; n°8, *Polonaise*, op.26; n°9, *Grande valse brillante*, op.34, n°1; n°10, *Deux mazurkas*, op.62 [sic], n°11, *Grande valse*, op. 34, n°3; n° 12, *Nocturne*, op. 37. Cf. Sexius Durand, «Oeuvres de Chopin arrangées pour violon et piano par J. de Groot», *La France Musicale*, 35, 31-VIII.1862, p. 277.

Además, a los arreglos de Groot hay que añadirle los de: Karol Lipiński (*Nocturno en si bemol op. 9 n° 1*; *Polonesa en do sostenido menor op. 26 n° 1*), Carl Huber (*Nocturno op. 55 n° 1*), Gustaw Adolfson (*Preludio en mi menor op. 28 n° 4*; *Preludio en Si bemol mayor op. 28 n° 21*), August Wilhelmj (*Nocturno op. 9 n° 2, op. 27 n° 2, op. 29, op. 32 n° 1 y n° 2, op.37 n°1*; *Polonesa op. 26 n° 1*), Leopold Auer (*Nocturno en mi menor op. 72 n° 1*; *Canciones polacas op. 74 n°16*), Fritz Seitz (*Vals brillante op. 18*), Eugène Ysaÿe (*Vals en mi menor op. póstumo*; *Balada en sol menor op.23*), Willi Burmester (*Estudio en fa menor op. 25 n° 2*; *Vals en Re bemol mayor op. 64 n° 1*), Fritz Kreisler (*Mazurca en Re mayor op. 33 n°2*; *Mazurca en la menor op. 67 n° 4*), Brosnilaw Huberman (*Vals en do sostenido menor*

Hasta el pianista y compositor francés Camille Saint-Saëns hizo dos transcripciones para violín y piano del *Nocturno en Mi mayor op. 62 n° 2* y del *Nocturno en Mi bemol mayor op. 55 n° 2* de Chopin.

Entre todos los intérpretes que llevarían la música del compositor polaco a sus propios instrumentos, dentro de nuestro marco de estudio destaca sin ninguna duda la figura de Pablo Sarasate. El violinista pamplonés se trasladó muy joven a París, llegándose a convertir en una referencia musical de nivel internacional. Su repertorio era muy amplio y variado. Las piezas de autores clásicos como Bach o Beethoven se combinaban con las de otros autores contemporáneos. Además, Sarasate solía incluir en sus conciertos algunas de sus composiciones o arreglos de otras obras que él mismo había escrito. De entre las obras que el virtuoso del violín llevó a su instrumento, podemos señalar dos nocturnos y tres valsos del compositor polaco. En concreto me refiero al celeberrimo *Nocturno en Mi bemol mayor op. 9 n° 2*, el *Nocturno en Re bemol mayor op. 27 n° 2*, el *Vals en la menor op. 34 n° 2*, el *Valse en Fa mayor op. 34 n° 3* y el *Vals en La mayor op. 64 n° 3*.

Aunque ya había interpretado anteriormente alguno de estos arreglos en otros países, a partir de 1880 encontramos en España recurrentes ejemplos en los que Sarasate incluye el *Nocturno en Mi bemol mayor op. 9 n° 2* de Chopin en sus conciertos, ya sea dentro del programa o como propina al finalizar alguna parte del mismo. Entre 1880 y 1881 esta pieza está presente en los conciertos que lleva a cabo en diversos espacios de Madrid –Teatro de la Zarzuela, Teatro del Príncipe Alonso, salón del Conservatorio, etc.– y a su paso por varias capitales españolas: Barcelona, Zaragoza, Sevilla, Toledo, Cartagena, Granada, etc. A continuación reproduzco el variado programa de uno de estos primeros conciertos en la capital, ofrecido en el Teatro del Príncipe Alfonso de Madrid junto a la orquesta de la Sociedad de Profesores, dirigida por el Sr. Vázquez, el 14 de marzo de 1880.

Primera parte:
Ruy Blas (Overtura)..... F. Mendelssohn
Valse lente; Pizzicari de Sylvia..... L. Delibes
Tannhauser (Overtura)..... R. Wagner

op. 64 n° 2; Vals en Sol bemol mayor op. 70 n° 1; Mazurca en fa menor op. 7 n° 3; Nocturno en Sol mayor op. 37 n° 2), Alber Spalding (*Vals en si menor op. 69 n° 2; Vals en Sol bemol mayor op. 70 n° 1*), Jascha Heifetz (*Nocturno en Mi bemol mayor op. 55 n° 2*), Nathan Milstein (*Nocturno en do sostenido menor op. póstumo*), etc.

Segunda parte:

Concierto para violín y orquesta en Re Mayor op.61.....L. v. Beethoven

Tercera parte:

Fantasia de la ópera «Fausto» ejecutada por Sarasate con acompañamiento de orquesta..... P. Sarasate

Scherzo de la segunda sinfonía en mi bemol..... Marqués

Nocturno en mi bemol ejecutado por Sarasate con acompañamiento de piano por el Sr. Otto Goldschmidt..... F. Chopin (Transcripción de P. Sarasate)

Marcha de las bodas (Sueño de una noche de verano).....F. Mendelssohn⁵⁷³

El éxito internacional también cala en España a través de las críticas que llegan desde otros países. La *Crónica de la Música* publica en 1881 una crítica que llega desde la ciudad de Riga, actualmente la capital de Letonia. En dicho fragmento se nos presenta la traducción de un poema firmado por Stanislas Grudzinski en el que se alaba la interpretación de la música de Chopin por parte de Sarasate.

A Pablo Sarasate. [...]

Con un movimiento de su mano hace latir millares de corazones al compás de sus cantos. ¿Cómo conoce los misterios de nuestros corazones? ¿Por qué en cada uno de sus sonidos se revela toda nuestra alma? Es un huésped que llega muy lejos; ¿Quién ha decidido revelarle el secreto encantador de nuestras melodías, y darle la suficiente fuerza para hacer estremecer nuestros pechos?

El espíritu de Chopin flota sobre él. En sus manos vibra su cítara de oro; el canto de Chopin prorrumpe en lúgubres sollozos; su melodía se ensancha en un canto expresivo y soñador que suplica y llora como una huérfana. He aquí por qué su arco produce los ecos de nuestros campos, los rumores de nuestros bosques, las voces de nuestras melodías campestres, lo mismo que el murmullo del Vistula, el encanto de los sueños de nuestras vírgenes, nuestras alegrías, nuestras penas, nuestros dolores[...]⁵⁷⁴.

No me puedo detener en este punto a enumerar y analizar todas las intervenciones en las que Sarasate incluye el nocturno de Chopin. Sin embargo, me propongo demostrar la buena recepción que tuvo ante el público, derivando en una popularidad sin precedentes. En la prensa de finales del siglo XIX encontramos alusiones a la frecuente interpretación de esta pieza por parte de Sarasate y al conocimiento de la misma por el público madrileño⁵⁷⁵. La obra adquiere tal importancia ligada a la interpretación del violinista que incluso se nombra al propio Sarasate para que los lectores identifiquen este nocturno en la crítica de un concierto para piano de Carlos Gumerindo Vidiella: «el *nocturno en mi bemol*, de Chopin, que tanto ha

⁵⁷³ *El Imparcial*, Madrid, 14-III-1880, 3.

⁵⁷⁴ *Crónica de la Música*, Madrid, 27-I-1881, 5.

⁵⁷⁵ *El Liberal*, Madrid, 6-VIII-1896, 1; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 27-III-1891, 3.

popularizado nuestro Sarasate con su violín, y en cual fragmento nos dejó encantados [...]»⁵⁷⁶.

Según Nagore, el estilo compositivo de este nocturno brinda a Sarasate la oportunidad de mostrar sus cualidades. «El tempo *Andante*, la melodía *cantabile* y muy ornamentada y las largas cadencias ofrecen al violinista la posibilidad de cantar con su instrumento»⁵⁷⁷. Podemos recoger las siguientes palabras, publicadas en *La España* después de un concierto en marzo de 1887: «Aquella elegancia, aquella expresión, aquel sentimiento, aquella sublime delicadeza, aquel sueño de amor, aquella dulzura celestial, forman el resumen de todo aquello que ni ha podido analizar la escuela, ni el Diccionario tiene palabra alguna que lo sintetice»⁵⁷⁸. La belleza de la composición y la acertada interpretación de Sarasate no son las únicas causas del éxito de esta obra. Recordemos que el virtuoso pamplonés llevaba a cabo estos conciertos con un violín Stradivarius, fuente de asombrosas críticas por todo el mundo.

Pero esta obra no solo se popularizó entre los espectadores. Muchos otros violinistas pretendieron emular al célebre Pablo Sarasate interpretando alguna de sus obras, y también el arreglo del nocturno de Chopin. Analizando los conciertos y veladas ofrecidas a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XIX encontramos nombres como: Enrique Fernández Arbós, Maschek, Francés, Antonio Fernández Bordas, Magde Wiekham, Navarrete, Ballo, M. Viscasillas. Estos violinistas ofrecieron conciertos en salas tan importantes como el Palacio Real, el Teatro de la Comedia de Madrid o el Salón Romero, entre otros. Exceptuando alguna ocasión⁵⁷⁹, en los anuncios o críticas de estos conciertos no se dice qué nocturno es el interpretado ni si se trata del arreglo escrito por Sarasate. Esto se debe a que era una obra tan conocida por todos que no necesitaba ningún tipo de presentación. A continuación muestro la crónica de un concierto de Arbós junto a Albéniz en el Teatro de la Comedia, llevado a cabo el 7 de marzo de 1889. En estas líneas de *La Correspondencia de España* podemos observar cómo el violinista interpreta los *Aires bohemios* de Sarasate. Tal fue su éxito ante el

⁵⁷⁶ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 15-XII-1891, 4.

⁵⁷⁷ Nagore Ferrer, «Le piano de Chopin à travers...», 235.

⁵⁷⁸ *La España*, Madrid, 21-III-1887, 6.

⁵⁷⁹ *La Época*, Madrid, 14-XII-1889, 1.

público asistente que tuvo que corresponder interpretando «la bella composición de aires cubanos, del mismo Sarasate, y un sentido nocturno de Chopin»⁵⁸⁰.

Como ya se ha señalado al inicio de este punto, la primera interpretación de un arreglo para otro instrumento que no fuera el piano, tuvo como protagonista a un violonchelista. Este instrumento será otro de los más utilizados durante los años finales del siglo para interpretar estas adaptaciones. Ya en abril de 1883 aparece el profesor de violonchelo del Conservatorio de Madrid, Víctor Mirecki, interpretando en el salón de dicho centro el *nocturno n.º2*. Se trata sin ninguna duda del *Nocturno en Mi bemol mayor op. 9 n.º2* que años atrás había interpretado el violonchelista belga Adrien François Servais y que fue popularizado por Sarasate y otros violinistas. En este caso, tal y como nos indica la crónica publicada el 27 de abril de ese año en *La Correspondencia de España*, esta obra estuvo acompañada por un arpa⁵⁸¹.

Pero Mirecki no sería el único violonchelista que se acercaría a la música de Chopin. En diciembre de 1889 se organiza un concierto instrumental en el Salón Romero con la pianista puertorriqueña Ana Otero como protagonista. En él, el violonchelista Alejandro Ruiz de Tejada participaría interpretando el conocidísimo nocturno del compositor polaco. En las páginas de *El Día* podemos leer la elogiosa reacción a dicha interpretación: «En la transcripción del *Nocturno* de Chopin, admirablemente ejecutada por este artista, hizo alardes de seguridad en las fermatas ya ligadas, ya picadas en las octavas, en la pequeña cadencia final que determina el trino, y en cuanto en esa pieza hay de difícil, que es mucho. Todo lo dijo como verdadero artista de gran escuela»⁵⁸². Adjuntamos a continuación el programa de dicho concierto que contó además con la participación de Tomás Bretón al frente de la orquesta y del violinista Fernández Bordas. Como se puede ver, la música de Chopin estuvo presente tanto al piano seguidamente al violonchelo.

Primera parte:

Trío en re menor op.49; interpretado por Ana Otero (piano), Fernández Bordas (violín) y Ruiz de Tejada (violonchelo)..... F. Mendelssohn

Segunda parte:

Sonata en do sostenido op. 27; interpretada por Ana Otero (piano)..... L. v. Beethoven
Capricho estudio; interpretado por Ana Otero (piano)..... J. Raff

⁵⁸⁰ *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-III-1889, 2.

⁵⁸¹ *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-IV-1883, 4.

⁵⁸² *El Día*, Madrid, 20-V-1897, 2.

<i>Rapsodia húngara nº12</i> ; interpretada por Ana Otero (piano).....	F. Liszt
<i>Chant du Rossignol</i> ; interpretado por Fernández Bordas (violín).....	P. Sarasate
<i>Aires bohemios</i> ; interpretado por Fernández Bordas (violín).....	P. Sarasate
<i>Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22</i> ; interpretada por Ana Otero (piano).....	F. Chopin
<i>Nocturno para violonchelo</i> , interpretado por Ruiz de Tejada (violonchelo).....	F. Chopin
<i>La Fileuse</i> interpretado por Ruiz de Tejada (violonchelo).....	D. Popper

Tercera parte:

Concierto en sol menor op. 22, interpretado por Ana Otero (piano)..... C. Saint-Saëns⁵⁸³

Además de los violonchelistas que acabamos de citar, tenemos que señalar también a Salvador Armet, Juan Pujal y Pau Casals. Este último sobresale con sus interpretaciones en los últimos años del siglo y que continuarán con otras intervenciones en el siglo XX. Como se ha demostrado a lo largo de este punto, el nocturno de Chopin será utilizado por todos estos virtuosos para ensalzar sus capacidades expresivas a la vez que se demuestra un conocimiento y dominio del repertorio clásico. *La Música Ilustrada Hispano-Americana* alude a esta idea señalando que gracias a este célebre nocturno de Chopin, Casals «muestra todo lo romántico que puede ser un concertista clásico y todo lo clásico que puede ser un concertista romántico»⁵⁸⁴. El músico catalán causaría gran expectación, incluso se le llega a comparar con el propio Sarasate: «Basta oír a Casals el *Nocturno*, de Chopin, para convencerse de su extraordinario mérito. Solamente el eminente Sarasate, en el violín, ha conseguida análogo triunfo, interpretando esta poética composición del gran pianista polaco»⁵⁸⁵.

La guitarra es uno de los instrumentos que mejor se adapta a las transcripciones pianísticas de algunos compositores. El afán por dotar a este instrumento de un repertorio propio y a la vez de poder incluir arreglos de los compositores más importantes de la historia de la música hizo que a finales del siglo XIX y principios del XX se llevaran a cabo multitud de arreglos. Entre ellos podemos citar los de Francisco Tárrega⁵⁸⁶ y Miguel Mas⁵⁸⁷.

La única referencia a la interpretación de arreglos de la música de Chopin para guitarra que hemos encontrado es el siguiente. El guitarrista catalán Miguel Llovet,

⁵⁸³ *La Época*, Madrid, 29-XII-1889, 3.

⁵⁸⁴ *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Barcelona, 15-IX-1900, 4.

⁵⁸⁵ *La Época*, Madrid, 22-I-1899, p. 3.

⁵⁸⁶ En la Biblioteca Nacional de España podemos encontrar algunas publicaciones que contienen estos arreglos: MC/3763/60; MC/3763/58; MC/3763/40; M/2845(7).

⁵⁸⁷ MP/1293/13.

discípulo de Tárrega, mostró su dominio del instrumento en una sesión que tuvo lugar en Barcelona en octubre de 1899 y de la que las páginas de *La Dinastía* se hacen eco:

El joven señor Llovet, entusiasta del arte, en todas sus manifestaciones –además de guitarra domina el contrabajo y es discípulo aventajadísimo del señor Torrecasana en la clase de pintura– ocupó el lugar del model en el estudio, convertido entonces en cátedra, sublime digna de Haydn. Todos los asistentes abandonaron el cenáculo y se constituyeron en atentos oyentes del señor Llovet, el cual tocó, de modo magistral, las piezas siguientes: 1º, Romanza, Mendelssohn; 2º, Variaciones, Beethoven; 3º, Minuetto, Tárrega; 4º, Serenata «Granada», Albéniz; 5º, Capricho árabe, Tárrega; 6º, Nocturno, Chopin; 7º Scherzo, Tárrega; 8º, Jota, Tárrega⁵⁸⁸.

Como podemos observar, las obras escritas directamente para guitarra se suceden junto con breves arreglos de piezas de compositores como Beethoven, Mendelssohn o Chopin. A pesar de que no tenemos documentación que lo pruebe, es plausible que el propio Tárrega, otros alumnos u otros compositores interpretaran estos arreglos en más de una ocasión.

La tarea de llevar la sonoridad chopiniana fuera del piano tendrá, décadas después, unas características totalmente diferentes, cuando otros compositores se alejarán de la mera instrumentación, buscando una reelaboración propia que da pie a la creación de nuevas composiciones⁵⁸⁹. La popularidad de esta música ha perdurado en el tiempo, apareciendo regularmente hoy en día en diferentes contextos: arreglos cinematográficos; anuncios publicitarios; adaptaciones y citas en otros estilos musicales, siendo la música de jazz el caso más representativo; partituras facilitadas para alumnos que se inician en un instrumento; etc.

⁵⁸⁸ *La Dinastía*, Barcelona, 10-X-1899, p. 2.

⁵⁸⁹ Utilizando material musical de Chopin se han escrito obras de todo tipo: obras corales como la *Balada de Mallorca* (1933) de Manuel de Falla; la suite orquestal que concluyó Antoni Ros Marbà procedente de la ópera cómica *Fuego fatuo* (1918-1919) de Manuel de Falla; la ópera *Chopin* (1901) de Giacomo Orefice; música de *ballet* como *Chopiniana*, op. 46 (1906) de Alexándor Glazunov o *Dances at a Gathering* (1969) de Jerome Robbins; el poema sinfónico *Żelazowa Wola*, op.37 (1910) de Serguéi Liapúnov.

CAPÍTULO VII. IMÁGENES DE CHOPIN

A lo largo de todo el siglo XIX, siendo especialmente significativas las dos últimas décadas, se construyen diferentes imágenes de Chopin, que se pueden resumir en dos aspectos principales: presentarlo como un compositor canónico dentro de la tradición de autores clásicos y aparecer como un personaje de referencia en el ámbito del Romanticismo. La aparente contradicción que se plantea a la hora de referirnos a Chopin como compositor clásico o compositor romántico no es tal si comprendemos que estas dos clasificaciones responden a dos cuestiones diferentes. Ligar la figura de Chopin con la tradición clásica persigue un único fin, presentarlo como imagen paradigmática dentro de la llamada música seria. Por el contrario, la popularidad cada vez mayor de sus obras y la vinculación a la imagen romántica del genio alientan multitud de leyendas.

1. La imagen romántica

1.1. El poeta del piano

La primera imagen de Chopin que encontramos es la del visitante extranjero en Mallorca. Como hemos abordado en el primer capítulo de esta tesis, la figura del compositor polaco, prácticamente desconocida para la mayoría del público, va a pasar desapercibida durante la década de los 30 y gran parte de los 40. La imagen de ese extranjero enfermo, tan detestado por los habitantes de la isla, quedará eclipsada por una imagen más positiva que se irá construyendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Finalmente se impondrá la imagen legendaria del compositor enfermo, refugiado en los aposentos de la cartuja de Valldemosa, componiendo preludios bajo la incesante lluvia.

A mediados de siglo el nombre de Chopin comienza a aparecer entre los pianistas contemporáneos más importantes. Todos los pianistas que tocaban en España serían comparados con los grandes ídolos del momento, siendo la figura principal Franz Liszt. Así, la sombra de la serie de conciertos que el virtuoso austrohúngaro ofreció en la Península planearía sobre los pianistas posteriores. Sin embargo, es curioso comprobar cómo Chopin, sin haber tocado en España, aparece como referente, junto a

Thalberg y Liszt, a la hora de describir, comparar y criticar la actuación de los nuevos concertistas⁵⁹⁰, ya desde finales de la década de 1840 y principios de la de 1850. A propósito de un concierto ofrecido por Mauricio Strakosch en el Teatro del Liceo de Barcelona en 1847, en las páginas de *El Eco del Comercio* se recogía la siguiente afirmación: «En su ejecución hay algo de la travesura de Liszt, de la corrección de Thalberg, y de la gracia y suavidad de Chopin»⁵⁹¹.

Mientras que a Liszt se le vincula más con la ejecución, a Chopin se le relaciona con la expresión poética y con lo relativo al alma. El pianista polaco aparece asociado con ciertas cualidades que se resumen en los siguientes términos: gracia, suavidad, delicadeza, sensibilidad, melancolía, profunda inspiración, individualismo, etc.⁵⁹². Estos atributos son idénticos a los que aparecen en la recepción de este compositor en otros países de Europa. Según Samson, la idealización romántica de Chopin, gestada por los críticos franceses, se incrementaría incluso más tras su muerte, pasando a formar parte del *ethos* musical de las generaciones posteriores⁵⁹³. Un claro ejemplo de esta asignación de vínculos extramusicales a los pianistas del momento es la siguiente clasificación de la escritora francesa Delphine de Girardin, cercana a los círculos culturales parisinos en los que participaban George Sand o Franz Liszt y que Velaz de Medrano reproduce en enero de 1846 en *El Español*:

Thalberg.....es el rey de los pianistas.
Liszt.....el profeta.
Herz.....el abogado.
Chopin.....el poeta.
Kalkbrenner.....el trovador.
Dolher.....el pianista.
M. Pleyel.....la sibila.
L. Mayer.....un huracán⁵⁹⁴.

Tras la muerte de Chopin, su imagen se iría consolidando como uno de los compositores más importantes en el ámbito del piano, dando origen a homenajes que envuelven su figura en un halo de romanticismo. La imagen de Chopin proyectada

⁵⁹⁰ Algunos de los textos de prensa más representativos en los que Chopin aparece como un pianista de referencia junto a Liszt o Thalberg son los siguientes: *El Eco del Comercio*, 7-X-1847 y 13-XI-1847; *El Español*, 24-X-1847; *El Herald*, 11-IV-1849; *Correo de los Teatros*, 14-IX-1851.

⁵⁹¹ *El Eco del comercio*, Madrid, 7-X-1847, 4.

⁵⁹² Mostramos los siguientes ejemplos: En *El Español*, 22-I-1846, 1 se refieren a Chopin como «el poeta del piano»; en *El Eco del Comercio*, 7-X-1847, 4 se identifica con «la gracia y la suavidad»; en el *Correo de los Teatros*, 14-IX-1851, 4 se menciona «el alma de Chopin»; etc.

⁵⁹³ Samson, «Chopin reception...», 2-3.

⁵⁹⁴ E. Velaz de Medrano y Álava, «Revista Musical», *El Español*, 22-I-1846.

desde Francia llega a España a través de biografías. Un ejemplo es el libro titulado *Frédéric Chopin*⁵⁹⁵, escrito por el periodista y novelista francés Luis Enault. Este libro, que se anuncia en la *Gaceta Musical de Madrid*⁵⁹⁶ en 1856, plantea una imagen idealizada y romántica del compositor polaco, utilizando frases como: «Para Chopin, la música estaba destinada a evocar las pasiones, a hacerlas sensibles, a comunicar sus escalofríos: se estableció como un magnetismo invisible entre el alma de sus oyentes y las vibraciones sonoras del instrumento»⁵⁹⁷.

Siguiendo con la publicación de colecciones biográficas que arrojan luz sobre el canon musical que se estaba imponiendo durante estos años, prestamos atención a la escrita por el músico francés Félix Clément⁵⁹⁸. La versión publicada en España en el año 1884 se titula *Músicos célebres: biografías de los más ilustres compositores desde el siglo XVIII hasta nuestros días* y corrió a cargo de A. Blanco Prieto, conteniendo fotograbados de Meisenbach. Según las palabras que el propio traductor escribe en el prólogo, estos textos conforman «una colección de perfectas semblanzas de aquellos grandes genios de nuestros tiempos, que hoy comparten con los grandes hombres de Estado, y quizás muy desigualmente, el privilegio de ser ensalzados como semidioses». Los nombres elegidos en esta ocasión son: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Paganini, Weber, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Bellini, Berlioz, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Thalberg, Wagner, Verdi, Gounod y Rubinstein. Además, el autor de estas líneas señala que se utilizan «datos rigurosamente históricos y escogidos concienzudamente, y con una crítica amplia, profunda y brillante, no frívola y ligera»⁵⁹⁹. En el caso de Chopin tenemos que decir que hay que poner en duda tal rigor ya que, según afirma el autor, toma como fuentes principales los textos de Liszt y George Sand. La biografía del compositor polaco se despacha en poco más de cinco páginas, plasmando las repetidas imágenes de un compositor emigrado de su patria natal, débil y enfermizo, etc. En cuanto a la estancia en España, contrariamente a lo que ocurrió, se dice que «el clima de

⁵⁹⁵ Luis Enault, *Frédéric Chopin*, 3ª edición (París : Librairie Nouvelle, 1861), 7.

⁵⁹⁶ Louis Énault (1824-1900) fue un periodista y novelista francés.

⁵⁹⁷ «Pour Chopin, la musique était destinée à évoquer les passions, à les rendre sensibles, à en communiquer les frémissements: il établissait comme un magnétisme invisible entre l'âme de ses auditeurs et les vibrations sonores de l'instrument». Enault, *Frédéric Chopin...*, 18-19.

⁵⁹⁸ Félix Clément, *Les Musiciens célèbres du seizième siècle à nos jours* (Paris: L. Hachette, 1868).

⁵⁹⁹ Félix Clément, *Músicos célebres: biografías de los más ilustres compositores desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, versión española de A. Blanco Prieto (Barcelona: Daniel Cortezo y Cª, 1884), 8.

Mallorca había ejercido benéfica influencia en la salud de Chopin», empeorándose una vez que hubo regresado a Francia.

Como acabamos de apuntar, el libro que tuvo más impacto durante la segunda mitad del siglo XIX a la hora de conformar la imagen posterior de Chopin fue sin duda el escrito por el pianista Franz Liszt. Los aires mitológicos y las leyendas propias del siglo XIX toman forma en la biografía escrita por Liszt. En este texto se halagan elocuentemente sus composiciones y nos introduce en el círculo más personal e íntimo del compositor, pero sin mucho rigor. Como ya apuntamos en el primer capítulo, el propio Juan María Guelbenzu contaba con uno de estos ejemplares en su biblioteca personal, en concreto una edición en francés publicada en 1879 por Breitkopf & Härtel⁶⁰⁰. En 1882 se anuncia en *La Renaixensa*⁶⁰¹ la intención de llevar a cabo una «Biblioteca musical», proponiendo el libro que Liszt dedica a la figura del pianista polaco como uno de los primeros en formar parte de este proyecto editorial.

Las grandilocuentes expresiones de Liszt fueron recogidas también en la prensa española. *El Globo*⁶⁰² publica el 25 y el 26 de julio de 1879 un extenso artículo firmado por Liszt bajo el título «La mujer eslava». El texto comienza describiendo las «incomparables» virtudes y cualidades de las mujeres que vivían en la patria del compositor polaco para proseguir comentando los diferentes géneros compositivos de los que consta el catálogo chopiniano:

Casi todas [sus composiciones] están llenas de ese mismo vapor amoroso que circula como un fluido a través de sus *Preludios*, sus *Nocturnos* y sus *Impromptus*, en los que se pintan una a una todas las fases de la pasión [...]. En cada *Balada*, en cada *Wals*, en cada estudio de Chopin, yace embalsamada la memoria de una de esas fugitivas poesías que el gran músico idealizaba de vez en cuando, hasta el punto de hacer las fibras tan tenues y débiles, que no parecían pertenecer a nuestra naturaleza, sino acercarse a un mundo mágico y revelarnos las indiscretas confidencias de las Peris, de las reinas Mabs y de todos los genios de los aires, de las aguas y de las llamas, sujetos también a los más amargos errores y a los más insoportables disgustos⁶⁰³.

La última parte del artículo se corresponde con un fragmento del primer capítulo del libro de Liszt sobre Chopin. Redundando en esta visión romántica sobre la figura de Chopin tan ampliamente difundida se encuadran las líneas publicadas por la *Crónica de*

⁶⁰⁰ Franz Liszt, *Chopin* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), traducción e introducción de Carlos Bosch. Una edición en francés de este libro, publicada en 1879 en Leipzig por Breitkopf & Härtel, se encuentra en el archivo personal de Juan María Guelbenzu (M.GUELZENZU/1591 [BN]).

⁶⁰¹ *La Renaixensa*, Barcelona, 16-XI-1882, 6.

⁶⁰² *El Globo*, Madrid, 25-7-1879, 1; *El Globo*, Madrid, 26-7-1879, 1.

⁶⁰³ *El Globo*, Madrid, 25-7-1879, 1.

la Música en septiembre del año 1881. Liszt pone en valor la música frente al resto de artes ya que afirma que es «la manifestación artística más clara», siendo la más propicia para acercarse a la idea de realismo. Las palabras de Liszt siguen manifestando que «nunca un poeta describirá una puesta de sol como un músico inspirado». Además de poner como ejemplo una de sus interpretaciones en un piano Érard como fiel representación de una tormenta, hace referencia a Chopin con las siguientes palabras: «Chopin imita las lágrimas como Talma⁶⁰⁴; su piano solloza. El músico en el mero hecho de serlo, es también pintor, poeta, comediante... El músico lo es todo»⁶⁰⁵.

Esta imagen idealizada de la figura chopiniana permeó la mentalidad musical de la época. A lo largo de esta investigación hemos encontrado numerosas referencias en la prensa en las que se repiten una y otra vez los mismos tópicos: sensibilidad, dulzura, belleza, vinculación con los elementos femeninos, lucha y desesperación por el exilio, melancolía, sufrimiento, etc. Un ejemplo de ello es la siguiente crítica, publicada por *La Correspondencia de España* y escrita por Guillermo Morphy después de uno de los recitales que Harold Bauer llevó a cabo en 1897 gracias a la Sociedad de Conciertos. En ella podemos observar cómo el autor describe todos aquellos temas e imágenes que se vinculan a la música de Chopin y que, según él, el propio compositor pensaba a la hora de escribir:

La sensibilidad exquisita de aquella naturaleza femenina, los sobresaltos nerviosos, las aspiraciones sin límite y sin fijeza, la cólera y la rebelión, los gritos del combate, el galope de los caballos y las mil imágenes e impresiones que pasaban por la mente del compositor al crear aquella música, todo revivió para mí y pasó ante mis ojos, oyendo la balada y la polonesa tocadas por Bauer⁶⁰⁶.

Esta imagen romántica, construida a partir de la mitificación del personaje, es utilizada en algunas ocasiones en el discurso en defensa de la «música clásica» frente a otros repertorios. Chopin se convirtió en el pianista de referencia al hablar del Romanticismo, convirtiéndolo en una figura atractiva para el nuevo público. En uno de los textos divulgativos publicado en febrero de 1892 en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* que aborda el tema de la música romántica⁶⁰⁷, Eustaquio de Uriarte, prolífico musicógrafo vizcaíno, destaca como «portaestandartes del romanticismo» a Chopin y

⁶⁰⁴ François Joseph Talma (1763-1826) fue un actor francés que se caracterizó por cultivar el realismo, siendo notorios sus papeles trágicos.

⁶⁰⁵ *Crónica de la Música*, Madrid, 14-IX-1881, 6.

⁶⁰⁶ G. Morphy, «La Sociedad de Conciertos-H. Bauer», *La Correspondencia de España*, 12-XI-1897, 1.

⁶⁰⁷ Eustaquio de Uriarte, «Orígenes e influencia del Romanticismo en la música», *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 15-II-1892, 3.

Gottschalk. El autor se refiere a Chopin como «el de los tristes preludios, de las profundas sonatas y de las nostálgicas polonesas». Alude al éxito que el compositor polaco cosechó en París gracias a sus composiciones y «las simpatías que inspiraba la desgraciada Polonia y cuanto con ella se relacionaba».

No era melancolía tétrica, desesperanzada y patibularia, ni esa cabía imaginar en carácter de tan simpática dulzura, sino esa melancolía insinuante, vecina al llanto, que busca la soledad de un paisaje imponente, de mar sin orillas, del cielo con fosforescencias y sin límites; tristeza profunda, intensísima que no nace de la idea del aniquilamiento propio, sino del vuelo del alma hacia lo infinito⁶⁰⁸.

Continúa describiendo a Chopin como un hombre débil y enfermizo que añorando su Polonia natal entraba en un estado de melancolía «que bañaba con tintas mórbidas cuanto salía de su pluma». Y tal y como venía sucediendo en otros textos, Uriarte se vale de multitud de metáforas e imágenes literarias para ilustrar esa idea de melancolía que, según el autor, surcan las obras de Chopin.

La individualidad y genialidad musical son dos aspectos que van ligados a la imagen de Chopin durante todo el siglo XIX⁶⁰⁹. Si tratamos la idea de genio romántico hay que referirse sin duda a la figura mitificada de Beethoven. Ya desde las primeras décadas del siglo XIX, algunos autores —entre los que destaca E.T.A. Hoffmann⁶¹⁰— contribuyen a la creación de un discurso que encamina la historiografía hacia una mitificación de la música⁶¹¹. En el caso de España, la defensa de un canon que siguiera las líneas del repertorio musical austro-húngaro como fuente para alcanzar la modernidad europea toma la figura de Beethoven como eje central de su discurso⁶¹². El músico de Bonn es el modelo perfecto que encarna la cultura romántica. Sería tratado como un ídolo y un espejo en el que comparar a otros compositores. No solo se presta atención a su obra, sino que la ingente cantidad de literatura que le rodea se nutre de sus avatares vitales. En el caso de Chopin detectamos una línea similar a la hora de encumbrarlo como uno de los músicos románticos más importantes. En ocasiones, esta

⁶⁰⁸ Ídem.

⁶⁰⁹ Algunos ejemplos en los que se hace referencia a aspectos de genialidad en la música de Chopin: *El Contemporáneo*, Madrid, 8-III-1864, 4; *La España Musical*, Barcelona, 18-X-1866, 2; *La América*, Madrid, 13-IV-1886, 15; J.M. Esperanza y Sola, «Revista Musical», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8-VIII-1895, 11-14; etc.

⁶¹⁰ Se pueden señalar los escritos sobre Beethoven publicados en el periódico alemán *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

⁶¹¹ Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx* (Madrid: Alianza Música, 1994).

⁶¹² Carreras, ed., *Historia de la música en España...*, 487.

mitificación lleva a exacerbar algunos conceptos que calan en la sociedad y desfiguran la imagen de Chopin, no ajustándose a la realidad.

En julio de 1877 encontramos publicada en *El Globo* una crónica de un concierto en la que se compara a Chopin con el gran compositor del Romanticismo, Beethoven. En este texto podemos encontrar una serie de comparaciones, en ocasiones bastante forzadas, entre las experiencias vitales y las características personales de Chopin y las de Beethoven. De este modo, puesto que no se duda de la célebre posición del compositor alemán dentro de la cultura y su vinculación con el concepto de genio romántico, se articula un argumento para alzar al músico polaco al mismo nivel de prestigio. El autor de esta crítica se refiere a estos dos compositores como «genios poderosísimos, nacidos para volar por las regiones de lo ideal y de lo infinito, y encadenados a las impurezas de la realidad». Además, continúa dibujando una serie de imágenes que inciden en ese aspecto melancólico tratado anteriormente: «como aves cautivas, cantaron melancólicamente sus penas y dejaron grabados en páginas inmortales, que hoy el mundo entero celebra, todos los dolores del destierro y todos los tormentos de la vida». A continuación reproduzco parte de esta crítica donde se puede comprobar la intención del autor por establecer una relación paralela entre las vidas de estos dos compositores.

Beethoven no encuentra un instante de reposo: la desgracia le persigue, y una sombría tristeza se apodera de su ánimo; Chopin vive en un retraimiento absoluto a donde le han conducido sus pesares y su timidez excesiva; Beethoven es sordo, sordo sublime que entrega a los demás los tesoros de su inspiración inagotable; Chopin es de constitución pobre y delicada; Beethoven sufre una defección terrible al contemplar que Napoleón I, cuyas hazañas le habían inspirado una de sus maravillosas creaciones, y en quien veía la representación de las ideas republicanas, aspiración constante de su alma generosa, había trocado el título glorioso de cónsul por la majestad de emperador; Chopin, a consecuencia de los acontecimientos políticos, es desterrado de su patria, Polonia, y busca en París un asilo en donde vivir lejos del suelo natal, y por lo tanto cerca de la tristeza y de la desgracia; los dos, víctimas de la injusticia; los dos, perseguidos por el infortunio; los dos amantes de la libertad y de la patria.⁶¹³

Analizando este texto nos damos cuenta de que el autor proyecta en la imagen de Chopin muchos rasgos característicos del genio romántico. En primer lugar, la búsqueda de la identidad individual ligada a la soledad y a la libertad creadora. Este triunfo del individualismo se pone de manifiesto con el rechazo de una corriente normativa y destacando la originalidad del compositor. El subjetivismo y el intimismo van a ser recurrentes a la hora de describir a Chopin. Del mismo modo encontramos la idea de

⁶¹³ *El Globo*, Madrid, 1-VII-1877.

anhelo infinito⁶¹⁴, que provoca un desasosiego durante la vida, siendo ésta un tránsito o una «peregrinación» llena de preocupaciones. Por otra parte, también se hace referencia a la preocupación por la identidad nacional, dejando su patria en guerra para trasladarse a París. El sentimiento revolucionario y la injusticia por no alcanzar la libertad se repiten durante el siglo XIX. Para finalizar, la idea del genio romántico, personificada en la figura de Beethoven, se identifica con la lucha heroica contra las adversidades que se les plantean.

Para terminar abordamos otra selección de textos publicada en Barcelona en 1891. *Nueve músicos clásicos y seis artistas españoles*⁶¹⁵ es el título de la obra en la que Enrique Sánchez Torres trata de presentar las figuras de varios compositores «dignos de ser conocidos y popularizados». Esta publicación no pretende regirse por el rigor, sino que se plantea como un «estudio ligero y ameno» de compositores como Beethoven, Mozart, Wagner, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Schubert y Gluck. A estos se añaden intérpretes españoles como Gyarre, Goula, Uetam, Laban, Sarasate y La Cepeda.

Sánchez Torres comienza el capítulo dedicado a Chopin preguntándose «¿conocéis a ese joven pálido y elegante, que toca tan bien el piano?... Es Chopin». El texto narra una escena en la que Chopin está tocando el piano en un salón parisino. El carácter literario que predomina en estas líneas no tiene nada que ver con la intención biográfica de los textos anteriores. El autor prosigue:

Es un nocturno...Sí, un *nocturno en sol menor*, con ritmo de péndulo ladeado, propio de un alma abatida: llega entre sollozos al *fa* el cual, *spiana*, disminuye, como si quisiera exhalar el alma: trata de variar de objeto, pero no puede; en aquel *fa* del *re* menor, ha concentrado toda su melancolía, su triste humor... y siempre aquel ritmo doloroso y pausado, que, por más esfuerzos que hace para levantarse, para sacudir el yugo del *spleen*, le domina, le abisma en una desesperación íntima, traidora, *sotto voce*⁶¹⁶.

En este texto podemos encontrar también alusiones irónicas a la música de salón en las que el autor confiesa haber «respirado aquella atmósfera de laxitud y abandono elegante», dejando atrás la música del compositor polaco para no envenenarse «en aquella mansión de sentimentalismo y sensualidad extremadas». Son constantes a lo

⁶¹⁴ La idea alemana del *unendliche Sehnsucht*, que se nutre de una nostalgia y de un deseo inalcanzable.

⁶¹⁵ Enrique Sánchez Torres, *Nueve músicos clásicos y seis artistas españoles* (Barcelona: [s.n.], 1891).

⁶¹⁶ Ibid. 31.

largo de estas líneas las imágenes de Chopin como poeta, recubierto de una inspiración romántica que llenaría de elementos extramusicales sus composiciones.

1.2. Personaje de leyenda

La construcción de una imagen romántica e idealizada de Chopin pasa por presentar al compositor y su música en relación con lo triste, melancólico e incluso con lo sobrenatural. Las descripciones que se publicaron a lo largo de todo el siglo XIX en España recalcan el aspecto enfermizo del compositor polaco y enfatizan la angustia, tristeza y desolación que parecía apoderarse de él. Esta imagen de genio atormentado se traslada a la recepción de su música a través de textos en los que se describen sus obras. La propia George Sand, en su libro *Historia de mi vida*, comenta un episodio en el que Chopin les interpreta algunas de las obras que acababa de componer. La escritora francesa se refiere a estas composiciones como «las ideas terribles o desgarradoras que acababan de apoderarse de él, como a su pesar, en esa hora de soledad, de tristeza y de terror»⁶¹⁷.

Esta imagen también sería importada desde Francia a través de la traducción de textos como el publicado en 1855 en la *Gaceta Musical de Madrid*, en el que se transcribe un ensayo de Fétis sobre los nocturnos publicado en *La Revue et Gazette Musicale de Paris*. El crítico francés plantea en este ensayo que al hablar de los nocturnos hay que señalar en primer lugar a Field, distinguiéndose sus composiciones por «una idea agradable o afectuosa» mientras que con Chopin, «cuya constitución física y moral parecía haber sido creada para la perfección del género elegíaco»⁶¹⁸ – afirma el autor del texto–, este género alcanzaría su apogeo.

Las alusiones a la muerte del compositor son constantes en escritos de carácter biográfico⁶¹⁹, críticas de conciertos o en meros textos anecdóticos. En enero de 1868 un texto del escritor francés Jules Janin publicado en *El Artista* aprovecha este tema para comentar qué fue del piano de Chopin –convertido en todo un símbolo– tras el fallecimiento de este. El autor de estas líneas comienza aludiendo al compositor polaco

⁶¹⁷ Sand, *Historia de mi vida...*, 296.

⁶¹⁸ *Gaceta Musical de Madrid*, Madrid, 4-III-1855, 3.

⁶¹⁹ En el compendio de biografías de músicos célebres que escribió Félix Clément se dice de Chopin que era «un niño débil y enfermizo que parecía destinado a no lejana muerte». Clément, *Músicos célebres: biografías de los más ilustres...*, 285.

como «el soñador» y «más modesto y menos ruidoso que Liszt». Conecta con la idea de la desolación por su situación tan alejada de su Polonia natal y reproduce las imágenes cultivadas por los críticos franceses al utilizar referencias como «encanto», «gracia» o «genio». El texto dibuja la imagen del fallecimiento de un «joven herido ya por la muerte» y que «morirá rodeado de los suyos y de las oraciones de sus bellas discípulas». La imagen que se transmite es la de un genio venerado por sus alumnas durante sus últimos momentos de vida: «Ellas han encantado su agonía; ellas tocaban las santas obras de Beethoven al artista espirante, y cuando murió, cada una trajo su piedra a fin de levantar una tumba al joven maestro»⁶²⁰. Los últimos momentos de Chopin citados en el texto anterior aparecen en un grabado publicado por la *Ilustración Musical Hispano-Americana* el 30 de agosto de 1892.

Uno de los cuadros más famosos que recoge esta misma escena es el óleo sobre lienzo que pintó en 1885 el artista francés Felix-Joseph Barrias. Actualmente este cuadro se puede visitar en el Museo Nacional de Cracovia. Armand Gouizien describe las obras expuestas en la Exposición de bellas artes de París en 1885 en las páginas de *La Ilustración Española y Americana*, incluyendo una crítica sobre el cuadro mencionado⁶²¹. Gouizien admite que «es indudable que la muerte del pianista compositor Chopin fue un triste acontecimiento, que privó prematuramente al mundo de un artista distinguidísimo». Sin embargo, continúa criticando la obra pictórica por las poses tan «académicas» de sus personajes que no llegan a conmover como el autor del texto hubiera deseado.

⁶²⁰ *El Artista*, Madrid, 15-I-1868, 2.

⁶²¹ Gouizien, Armand, «Exposición de bellas artes de París», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8-VI-1885, 9.

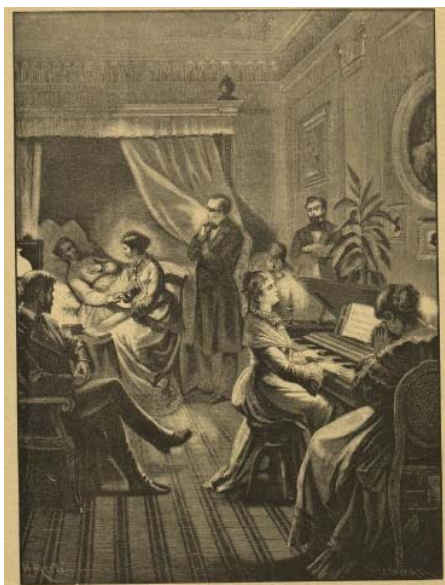


Ilustración 25: Grabado que ilustra los últimos momentos de Chopin

En noviembre de 1886 se recoge en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* otra anécdota que hace referencia a este mismo cuadro, pero esta vez en una exposición pictórica de Varsovia⁶²². El autor de dicho texto confiesa que mientras observaba el lienzo entabló conversación con una señora que «había conocido íntimamente a Chopin y a la condesa Delfina Potocka». El texto continúa tratando el tema de cómo la muerte del pianista polaco ha sido la base de «un ciclo de leyendas». Según el autor, la señora con la cual conversó y los biógrafos de Chopin coinciden en que esa escena no se produjo realmente. El autor de este amplio análisis desgana minuciosamente en estas líneas cada aspecto del cuadro, llegando a la conclusión de que el artista puede tomarse las licencias necesarias a la hora de crear su obra. El texto finaliza con una frase que resume las imágenes que se proyectaron después de la muerte de Chopin y que hemos comentado más arriba: sentimiento de añoranza y dolor por su patria natal, gracia y dulzura, sentimiento romántico y genio.

La *Revista de Sanidad Militar* en octubre de 1889 comenta también esta misma escena señalando que la mujer que está situada frente al piano «preludia indudablemente (lo supongo, aunque no lo sé de cierto —aclara el autor del texto—), los primeros acordes de la celebrada marcha fúnebre que tan justo renombre ha dado al maestro»⁶²³.

⁶²² *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 24-XI-1886, 3.

⁶²³ *Revista de Sanidad Militar*, Madrid, 1-X-1889, 5.

Otra de las imágenes que encontramos en los textos sobre Chopin son las que tienen que ver con el alma. La música de Chopin se presenta como algo trascendente que cautiva y posee tanto al intérprete como al espectador⁶²⁴. Como ya hemos advertido más arriba, la imagen del intérprete encarnando el espíritu del compositor se reproduce en las críticas de finales de siglo. El concierto se convierte en una experiencia mística en la que las manos del pianista son conducidas por el alma del autor. Tal es así que Esteban y Gómez publica en la *Crónica de la Música* una reseña sobre algunos de los conciertos que Rubinstein lleva a cabo en la Península en 1881. En este texto el autor comenta la interpretación de la evocadora *Marcha fúnebre*. Esta obra parece trascender la mera música al ser interpretada por el virtuoso ruso. Según el texto, lo fantástico y lo real se unen en la ejecución única de este pianista llegando a dudar de que «pueda ser persona mortal». Sobre la interpretación de la obra de Chopin se dice lo siguiente:

Estábamos escuchando la sublime *Marcha fúnebre* de Chopin y parecía que sus lamentos y fúnebres armonías eran producidas por un órgano fantástico, movido por un ser agobiado por las tristezas y los dolores más hondos del alma. No eran los timbres de las cuerdas metálicas, heridas por lo macillos de baqueta lo que allí sentíamos, ni el sonido más o menos brillante que produce la caja armónica del piano, eran los efectos de toda una orquesta, reforzada con las masas corales y el toque fúnebre de las campanas, como lo debió concebir el espíritu de Chopin, y según debía mostrarse su corazón, al componer esta inspiradísima página musical⁶²⁵.

La muerte de Chopin alimentó multitud de leyendas que darían pie a relatos vinculados con lo espiritual y paranormal. En *Les pianistes célèbres*, texto escrito por Marmontel a finales de los años setenta, se habla de esta idea. Según el autor, la música de Chopin tiene como objetivo cambiar el mundo de los espíritus, evocar pálidos fantasmas y escalofriantes quimeras⁶²⁶.

En la prensa española hay dos artículos especialmente representativos sobre la relación entre la música de Chopin y los fenómenos inexplicables. Estos textos sorprenden por su extensión. El primero de ellos se titula «Chopin y su piano» y aparece en las páginas de *La Ilustración Musical* en junio de 1883⁶²⁷. En una nota a pie de página se advierte de que este texto proviene de un antiguo manuscrito alemán firmado por las iniciales D. T. El escrito comienza describiendo cómo Chopin abandona su casa

⁶²⁴ La *Crónica de la Música* publica en 1881 las siguientes palabras: «Si escuchásemos con demasiada frecuencia música de Chopin, concluiríamos por quedarnos sin alma; pues las sentidas melodías del gran maestro nos la arrebatarían». *Crónica de la Música*, Madrid, 31-VIII-1881, 4.

⁶²⁵ J. Esteban y Gómez, J., «Los conciertos de Rubinstein», *Crónica de la música*, 10-II-1881.

⁶²⁶ François Marmontel, *Les pianistes célèbres...*, 5.

⁶²⁷ *La Ilustración Musical*, Barcelona, 23-VI-1883, 2-3.

natal, donde se encuentra su piano, para comenzar un viaje a Viena, lugar donde dará varios conciertos. Se alude a la música del compositor polaco como la que produce «sonidos extraños de amor, de gozo, de celos y de dolor». El autor del texto sigue narrando que durante uno de esos conciertos, el piano en el que estaba interpretando Chopin se puso a tocar solo, repitiendo las mismas sonoridades que había producido el maestro polaco. El público se asombró y reaccionó pensando que se trataba de una obra del diablo. Tal fue la expectación que al día siguiente se repitió el concierto con todas las entradas vendidas, pero al llegar al final, ocurrió una cosa inesperada: «Al vibrar el último acorde se oyeron como millones de cuerdas metálicas romperse mandando un sonido desgarrador, fuerte, lamentable; toda la sala se estremeció y Chopin cayó al suelo como un cuerpo muerto». Según el texto, Chopin volvió apresuradamente a su casa. Al regresar, el portero le avisó de un suceso muy extraño, su piano había estado sonando sin que nadie entrara en la habitación. El relato finaliza con el siguiente párrafo que ilustra la imagen que planteamos:

Durante la ausencia de Chopin el antiguo piano se lamentó repitiendo a la primera noche, eco enamorado, todas las piezas tocadas por su adorado amo. Quizás esperaba que éste volviera al día siguiente. Pero esto no fue así. El piano entonces hizo oír otra vez acordes de llanto, melodías de dolor y su corazón, las cuerdas, se rompió.

El piano de Chopin y su música como elementos que conectan con el más allá es el tema que también se aborda en el siguiente texto publicado en mayo de 1900 en *El Día*⁶²⁸. Según el autor de dicho escrito, el diario alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung* publicó, tomándolas de *Psychische Studien*, «una serie de pruebas demostrativas de que Chopin reunió todos los caracteres de *médium*». Se vuelve a describir la música de Chopin como la que tiene «motivos dolorosos y heroicos, enérgicamente interpretados», alternados con «melodías pasionales y melancólicas». La manera tan especial de tocar enlaza con la idea de genio y esta a su vez con el origen divino y único de ese don. El texto compara el sufrimiento de Chopin cuando no encontraba la inspiración necesaria para componer su música con los experimentos realizados a diferentes *médiums*. Según el autor, Chopin evocaba «gloriosos guerreros de Polonia» o simplemente «llamaba» a los muertos. La imagen tétrica se mantiene hasta el final, despidiendo el texto con la siguiente frase: «Su famosa Marcha fúnebre la compuso en París, en una noche, teniendo ante él por compañero único, el esqueleto de uno de sus amigos».

⁶²⁸ *El Día*, Madrid, 25-V-1900, 3.

1.3. El Chopin más célebre

La popularidad que alcanza la figura de Chopin durante los últimos años del siglo XIX hace que la imagen romántica creada a lo largo de todo el siglo se haga cada vez más evidente.

Dada la importancia a nivel sociocultural que tuvieron los conciertos de Rubinstein que analizamos en el capítulo V, en enero de 1899 se publican en la *La Música Ilustrada Hispano-Americana* varias caricaturas del pianista ruso. A continuación compararemos los tópicos que se reproducen en las imágenes en las que Rubinstein aparece tocando una obra de Chopin detallando las diferencias que encontramos cuando se le dibuja interpretando una pieza de otro compositor. Hay que tener en cuenta que, junto a las caricaturas de Pablo Sarasate que analizaremos más adelante, son las únicas caricaturas de intérpretes tocando obras de Chopin que hemos encontrado en la prensa española de estos años. Por lo tanto, aunque es interesante analizar las imágenes y alegorías que se asocian a este compositor, no podremos extraer conclusiones generales.

En la primera imagen aparece Anton Rubinstein tocando al piano un nocturno de John Field⁶²⁹. En esta ilustración podemos observar la apariencia de una interpretación tranquila y sosegada. Las estrellas y la luna hacen referencia al género que se está interpretando. Alrededor de Rubinstein contemplamos la personificación de las estrellas como si fueran el público asistente al concierto. Su actitud es de notable entusiasmo, aplaudiendo y saludando con pañuelos. La aparente luminosidad que parece recubrir al artista quiere señalar la importancia y popularidad que tiene como gran virtuoso del piano.

⁶²⁹ *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Barcelona, 10-I-1899, 14.



Ilustración 26: Caricatura de Rubinstein tocando un nocturno de Field

Por el contrario, en la caricatura que le representa interpretando un *appassionato* de Chopin, se observa claramente la diferencia de actitud frente a la música del compositor polaco⁶³⁰. En este caso, la agitación y el desasosiego hacen que el personaje deje de estar sentado e incluso su gesto se perturba y se le alborota la melena. Esto es reflejo de apasionamientos e intensidad expresiva y también indica la dificultad del repertorio chopiniano, una idea constante a lo largo de este siglo. La bravura de esta música, identificada con las llamas que emergen del teclado y del interior del piano, se combina con la belleza melódica que parece describirse a través del dibujo de una mariposa sobrevolando la escena. En la parte superior de la imagen se pueden advertir dos corazones atravesados por una flecha. Del lugar del impacto brotan dos gotas que bien pueden ser lágrimas o la sangre del mismo órgano. Podríamos interpretar esto como una alusión al sentimiento de melancolía y dolor que los críticos de la prensa suelen asociar a la música de Chopin. Como hemos visto en repetidas ocasiones, la imagen de este compositor se suele rodear de un ambiente lúgubre, triste y melancólico. Si nos detenemos en el rostro de Rubinstein, da la sensación de que estuviera llorando.

⁶³⁰ *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Barcelona, 10-I-1899, 14.



Ilustración 27: Caricatura de Rubinstein tocando una obra de Chopin

La transformación tan radical que sufre la imagen del intérprete, además de mostrar las diferentes características de los compositores a los que se hace referencia, responde a la idea de que los mejores virtuosos son capaces de convertirse en el propio autor que están interpretando. Adaptar su forma de tocar a las características propias del estilo de cada compositor les aseguraría el triunfo entre el público y los críticos.



Ilustración 28: Caricaturas de Sarasate publicadas en *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Barcelona, 10-X-1899, 15

La Música Ilustrada Hispano-Americana publica en octubre de 1899 estas imágenes del virtuoso violinista. Este grupo de cuatro caricaturas podría ser el resumen de una actuación de Pablo Sarasate. En primer lugar se presenta la imagen del violinista navarro, le sigue otra en la que interpreta a Chopin, después a Paganini y por último recoge el éxito de la actuación. Lo que más llama la atención al abordar el análisis de las caricaturas de Sarasate es que aparezca la referencia a Chopin. En vez de elegir cualquier otro compositor de obras para violín, se opta por escoger la música del pianista polaco –junto con la del celeberrimo Niccolò Paganini– como símbolo del repertorio de Sarasate. Esto demuestra el peso que tenía dentro de sus conciertos y la popularidad que llegó a alcanzar el arreglo del *Nocturno en Mi bemol mayor op. 9 n.º 2* de Chopin.

Para empezar vemos a Sarasate con su violín en la mano y con una especie de ángel músico detrás de la cabeza, señalando sin duda la inspiración de este insigne virtuoso. En la siguiente imagen podemos leer: «Ahí está Chopin». Al igual que ocurría con el nocturno de Field, en este caso aparece una media luna. A diferencia de la caricatura de Rubinstein, el rostro de este astro muestra signos de tristeza. Las crines rotas del arco junto con el gesto estresado y sudoroso de Sarasate nos hacen pensar en la dificultad interpretativa a la que está haciendo frente el violinista. En la parte superior de la cabeza del personaje se sitúa un corazón que al igual que antes, está sangrando o llorando. La caricatura en la que Sarasate interpreta un trémolo de Paganini recoge cómicamente las contorsiones del intérprete al retorcerse, emulando esa figura tan propia en el compositor y virtuoso italiano. Por último, se representa a un Sarasate brillante y triunfador. Los ramos de flores, laureles e incluso una paloma son lanzados desde el público que celebra jubilosamente la actuación del músico español. Además del violín, porta en sus manos una bolsa que representa los triunfos económicos que le aportan sus conciertos. Sobrevolando la escena, una mariposa señala la belleza interpretativa que era una de las señas de identidad de este virtuoso del violín.

Para concluir, señalamos que, aunque no sabemos si esto sería aplicable a otros dibujos de esta naturaleza, sí que se reproducen los atributos que conforman las imágenes de Chopin a lo largo de este siglo. Como hemos podido comprobar, tanto la caricatura de Rubinstein como la de Sarasate comparten los siguientes rasgos: la idea de

dificultad; la presencia de corazones, lágrimas, rostros tristes y melancólicos; y la asociación del nocturno con las estrellas y la luna.

Llevar a cabo monográficos o destinar una gran parte del espacio a un compositor era una práctica habitual en la prensa musical de finales del siglo XIX. Además de incluir imágenes y textos biográficos, se narraban noticias o anécdotas curiosas⁶³¹ que pudieran ser de interés para conocer mejor a estos personajes. Finalmente, mucha de esta prensa musical solía ir acompañada de alguna partitura para que los aficionados tuvieran la oportunidad de tocar y escuchar la música del compositor al que se hacía referencia. A continuación nos proponemos analizar algunos números dedicados casi en exclusiva a Chopin.

Refiriéndonos ya al autor objeto de esta tesis, hay que señalar que el 17 de octubre de 1890 *El Liberal*⁶³² publica entre sus líneas una nota advirtiendo del aniversario de la muerte del compositor polaco. Sin embargo, el primer número dedicado a Chopin en la prensa española data de agosto de 1892. En esa fecha, la *Ilustración Musical Hispano-Americana* dirigida por Felipe Pedrell incluye un grabado del músico polaco en su primera página. Rodeando esta imagen y ocupando las sucesivas páginas se transcribe un texto de Franz Liszt datado en 1880. Estas líneas, reproducidas bajo el título «Carácter general de las obras de Chopin», corresponden al primer capítulo que el virtuoso del piano dedicó al compositor polaco tras su muerte. Este fragmento viene precedido de una nota a pie de página que aclara el motivo por el que se ha elegido este texto:

Franz Liszt, tan admirado pianista compositor como genial literato músico, es el que mejor ha sabido compenetrarse del *espíritu* de la obra general de Chopin, el *músico-poeta* por excelencia, el artista de las tristes nostalgias del alma: si hoy honramos nuestras páginas con el retrato del inspirado autor de las Mazurkas y de las Polonesas, ¿a quién ceder la palabra con más derecho que a su apologista, a Franz Liszt, autor de la obra indicada, y de la cual entresacamos un fragmento del capítulo primero que, esperamos, han de leer con sumo deleite nuestros abonados?⁶³³

⁶³¹ Podemos encontrar anécdotas como la siguiente: «Una noche que Chopin se retiraba a su casa en compañía de algunos amigos, entre los que estaba Szmitkowzki, se quejó del mal estado de su bolsillo y dijo: «Si una buena hada me llevase a mi gaveta 20.000 francos, me proporcionaría las comodidades que necesito y entonces lo pasaría bien». Al despertar contó a sus amigos que había soñado que tenía los 20.000 francos y todos se rieron del sueño. A los pocos días, el famoso compositor encontró en su fabela la citada cantidad puesta allí por su discípula Miss Stirling a quien se la había entregado Szmitkowzki con dicho objeto. Chopin murió sin saber quién le había dado aquel dinero». *Crónica de la Música*, Madrid, 13-VII-1881, 6.

⁶³² *El Liberal*, Madrid, 17-X-1890, 3.

⁶³³ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 30-VIII-1892, 1.

El texto se caracteriza por un lenguaje grandilocuente propio de este siglo. Además hay que tener en cuenta que este libro se interpreta en clave de homenaje póstumo, ensalzando la figura y el legado de Chopin. Estas alabanzas, en ocasiones, incurren en incoherencias y errores biográficos que poco importan al autor. Todo esto hace que se reproduzcan continuamente los mismos estereotipos y relatos mitificados. Acompañando a esta publicación se entregaba la celeberrima *Marcha fúnebre* de Chopin. Este fragmento, convertido en sí mismo en una composición individual, puede verse como una imagen icónica que se relaciona con los temas que identifican al pianista polaco: la larga enfermedad, lo relativo al alma y el estrecho vínculo con la muerte. Por lo tanto, esta publicación podría entenderse como un resumen de la imagen general que se va configurando a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y cristaliza durante los últimos años del siglo, incluyendo una de las obras más interpretadas de Chopin en España y todos los adjetivos analizados en esta tesis.

Unos años más tarde, Chopin vuelve a ser protagonista de dos de las portadas de estos diarios caracterizados por contener ilustraciones. La celebración del quincuagésimo aniversario de la muerte del compositor polaco –como aparece señalado en la portada de *La Ilustración Española y Americana*, publicada el 15 de octubre de 1899– motiva la publicación de esta imagen junto a una pequeña reseña biográfica que apunta algunas nociones sobre la vida y las obras más representativas del pianista polaco.

La Música Ilustrada Hispano-Americana comienza el año 1900 con un ejemplar dedicado a Chopin. Además del grabado situado en la portada y un autógrafo del propio compositor, se publican dos textos que hablan del pianista polaco. El primero de ellos es un documento biográfico que incurre continuamente en errores. Escrito por Agustín Salvans⁶³⁴, denota una clara falta de rigor, inundando todo el texto con referencias a la salud enfermiza de Chopin y las causas que le llevaron a la tumba. Este discurso tan ligado a lo trascendente a veces traspasa los ámbitos reales, entremezclándose con las leyendas mágicas. Este es el caso del segundo texto, que cuenta una extraña anécdota que tiene como protagonista al viejo piano de Chopin. Junto con la revista, dentro del apartado denominado «Álbum musical», se adjunta la partitura del «célebre *Vals* de Chopin en Re bemol Mayor».

⁶³⁴ Agustín Salvans fue compositor, crítico musical y editor de *La Música Ilustrada Hispano-Americana*.



Ilustración 29: Portadas de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, (30-VIII-1892) y *La Ilustración Española y Americana*, (15-X-1899)



Ilustración 30: Portada de *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, (1-I-1900)

En 1897 comienza a publicarse en España una revista satírica titulada *Juan Rana*. Su característica principal es que trata temas de actualidad a través de pequeños guiños humorísticos. La música y el teatro son un elemento bastante recurrente. En una de sus ilustraciones, perteneciente a una publicación de diciembre de 1897, se ve a un maestro que sostiene una gran cantidad de partituras de autores diferentes. La frase al

pie de la imagen reza lo siguiente: «Este coro de niñas frescas será un walsecito. La introducción se la pondré de Wagner, y la coda de Chopin. ¿Y lo de en medio? De Offenbach. ¡Y luego que digan los *morenos* que no es original el número!»⁶³⁵.



Ilustración 31: Caricatura de un maestro (Juan Rana, Madrid, 24-XII-1897, 4)

Con la tijera que porta el protagonista en el bolsillo se llama la atención irónicamente sobre esta actitud tan descuidada de cortar y pegar fragmentos de otros compositores para crear una nueva obra.

Esta ilustración nos señala dos cosas. Por una parte, la música de Chopin aparece como una de las más importantes dentro del canon clásico, compartiendo espacio con la de Mozart. Que en el texto que acompaña la imagen se cite junto a Wagner y a Offenbach, dos de los compositores que más éxito tuvieron en la España de finales del siglo XIX, es un claro ejemplo del éxito que tuvo la música del compositor polaco. Además, aunque la burla alude claramente al hecho de plagiar, puede que se esté

⁶³⁵ Juan Rana, Madrid, 24-XII-1897, 4.

apuntando también al frecuente uso de la música de los grandes compositores canónicos para elaborar arreglos y adaptaciones para otras formaciones instrumentales⁶³⁶.

2. La imagen canónica

2.1. El discurso del canon de la música germana

Si abordamos la recepción de Chopin en el marco del canon de compositores, debemos referirnos en primer lugar a la figura pionera de Santiago de Masarnau, quien plasma una imagen de la música de Chopin que veremos más asentada en etapas posteriores dentro del canon de la «música seria»⁶³⁷. El pianista y crítico madrileño sería el único autor español que en sus ensayos cite a Chopin durante estos primeros años. Masarnau plasmó sus impresiones en la prensa como crítico del periódico *El Español*, desde donde se detendrá en reivindicar la importancia de ciertos compositores entre los que se encuentra el propio pianista polaco. El apoyo hacia estos nuevos repertorios viene acompañado de la crítica a la música de salón y las interpretaciones banales y superficiales de algunos pianistas.

La década de 1830 va a coincidir con el auge de la moderna escuela pianística a nivel internacional. Los compositores para piano elaboran un lenguaje propio para este instrumento que va a dar lugar a diferentes propuestas estilísticas. Muchos son los compositores y críticos que se posicionan a lo largo del siglo XIX advirtiéndolo del peligro de caer en el reprochable virtuosismo vacío, vinculado a la ostentación innecesaria de un pianismo mecánico, opuesto a lo poético. Las siguientes palabras de Santiago de Masarnau, recogidas en las páginas de *El Español* en el año 1836, ilustran perfectamente esta última idea:

¿Qué ha sido en general la música de piano de diez años a esta parte, digámoslo con franqueza, sino una aglomeración de notas producida a costa de contorsiones y de un verdadero estrépito de teclas y macillos, que ha ido en aumento hasta punto que solo la costumbre ha podido hacer tolerable? ¿Qué es una fantasía con variaciones de las que tan en moda han estado y aun están, sino un cuarto de hora de ruido más o menos ingeniosamente calculado, ejecutado siempre con violencia, interrumpido sólo por algún remedo de canto ridículamente afectado, cuyas notas enfáticas más *arañan* que halagan el oído, y concluido irremisiblemente con una buena porción de porrazos que acaban de atronar al pobre oyente? Desde que se fue arrinconando la música propia del instrumento, la hermosa escuela de hacer cantar el piano y realzar el canto por el bien entendido empleo de

⁶³⁶ Ver capítulo VI.

⁶³⁷ Para profundizar en este concepto ver: Judith Etzion, «"Música Sabia": The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)», *International Journal of Musicology*, 7 (1998), 185-232.

la armonía continua de que el instrumento es feliz mente tan capaz, se ha tocado para aturdir los sentidos, no para conmover el corazón⁶³⁸.

En este texto tan irónico, Masarnau critica el repertorio de moda contraponiéndolo a la «música propia del instrumento». Podemos deducir entonces que para el crítico español el pianismo expresivo adquiere una autoridad estética superior que podría adscribirse al denominado por William Weber «idealismo musical» en defensa de la música clásica que se estaba cultivando en otras zonas del continente. Según William Weber, ciertos músicos y críticos europeos promovieron este movimiento reformista durante la primera mitad del siglo XIX para intentar cambiar la cultura musical⁶³⁹. Un reducido grupo de músicos y eruditos expresan –principalmente mediante artículos en la prensa– su disconformidad con los planteamientos que invitan a la comunidad musical a adaptarse a los repertorios de moda en la época.

La primera mención a Chopin que aparece en la prensa española data del año 1837 y se debe a la pluma del mismo Santiago de Masarnau, como ha analizado María Nagore en su artículo «Chopin et l'Espagne»⁶⁴⁰. En el texto de Masarnau, escrito antes de su última estancia en París, el músico español da testimonio de las cualidades que se atribuyen a Chopin como pianista y la importancia que tiene ya en esos momentos: «Citaremos, sin embargo, un ejemplo, o más bien una excepción. Chopin, dominando el piano, brilla en medio de los mejores artistas por la riqueza del sentimiento, la energía, la calma, la melancolía, la fecundidad de ritmos originales, la progresión armónica, y tamañas cualidades ahogan la singularidad de su escuela. Pero Chopin ha tenido muy malos imitadores»⁶⁴¹. Masarnau habla de la nueva escuela pianística basada en el virtuosismo y presenta a Chopin como una excepción. Alude también a una serie de ideas que formarán parte de la imagen de Chopin y su música a lo largo de todo el siglo. Señala, en concreto, la excepcionalidad de la música del pianista polaco y su alta calidad. También apunta a la dificultad a la hora de imitar su estilo, cuestión que encajaría con la problemática de comprender sus obras y saberlas traducir correctamente.

⁶³⁸ Santiago Masarnau, «Música. Caracteres de decadencia en la música moderna», *El Español*, 24-VII-1836.

⁶³⁹ Weber, *La gran transformación en el gusto musical...*, 117.

⁶⁴⁰ Nagore Ferrer, «Chopin et l'Espagne...», 1-3.

⁶⁴¹ Santiago Masarnau, «Reseña del estado de la música, particularmente en Alemania», *El Español*, 19-IX-1837.

Si comparamos las palabras utilizadas para describir a Chopin con las que un año antes el mismo autor escribió para defender la música para piano en el artículo «Música. Caracteres de decadencia en la música moderna»⁶⁴², veremos que son muy similares. Si Masarnau requería que la música realzara el canto y conmoviera el corazón, describe a Chopin con palabras tales como «riqueza de sentimiento», «energía», «calma», etc. Como hemos podido comprobar en los capítulos anteriores, a partir de la década de 1870 esta misma imagen de Chopin sería utilizada de forma más directa para ensalzar los repertorios más próximos al «idealismo musical».

La imagen que representa a Chopin como parte de esa estética musical, lejos del banal virtuosismo vacío, se ve reforzada en la prensa con anécdotas como la que se publica en enero de 1856. Como podemos leer en el anexo 2, J. Ladimir narra en la *Gaceta Musical* un incidente con otro intérprete, en el que Chopin muestra su disconformidad con esos «pianistas mecánicos» que solamente tocan notas como si fueran autómatas.

En julio de 1847 podemos leer en las páginas de *El Renacimiento* otro artículo de Masarnau en el que defiende la música expresamente escrita para piano frente a los arreglos de ópera interpretados frecuentemente. Alude a una serie de pianistas que considera modernos y que, según él, no se estudian en España. Entre estos nombres figura Chopin:

¿Qué composiciones para piano se conocen en España? Se nos responderá acaso que las de los célebres pianistas modernos. Pero ¿cuáles son los célebres pianistas modernos y cuál es la música de éstos que entre nosotros se conoce? [...] ¿Qué pianistas son los que con más propiedad podrán llamarse modernos? Nos parece que estos serán los contemporáneos, y aun entre estos se considerarán los más jóvenes como los más modernos. Juzgar de los contemporáneos en cualquier ramo, es sumamente arriesgado: arguye gran presunción, y por nuestra parte confesamos ingenuamente que no nos sentimos con las luces ni autoridad necesaria al efecto. Citemos, pues, simplemente los nombres de los pianistas que hoy viven y que con más o menos mérito han logrado extender sus obras. Estos son Mendelssohn, Cramer, Moscheles, Thalberg, Liszt, Döhler, Chopin, Alkan, Bertini, [...]»⁶⁴³.

Llama la atención que tras esta reivindicación no incluya ninguna obra de Chopin en su famosa selección de obras para piano, publicada en 1845 bajo el título *El Tesoro del pianista*⁶⁴⁴. Sin embargo, José María Esperanza y Sola da testimonio del interés de Masarnau por la interpretación de obras de Chopin: «Su repertorio está

⁶⁴² Masarnau, «Música. Caracteres de decadencia...

⁶⁴³ Santiago Masarnau, «Estado actual de la música en España», *El Renacimiento*, 11-VII-1847, 440.

⁶⁴⁴ Santiago Masarnau, *El Tesoro del Pianista* (Madrid: Carrafa y Lodre, 1845).

formado por la música clásica de los principales compositores alemanes, Chopin, Henselt y J. S. Bach cuyas obras tocaba constantemente»⁶⁴⁵.

En 1864, a propósito de un concierto de Adolfo de Quesada en el Salón del Conservatorio de Madrid, *El Contemporáneo* publica una reseña en la que la figura de Chopin corresponde al canon de la llamada «música seria». Gustavo Adolfo Bécquer era el encargado de ejercer la crítica musical y teatral en *El Contemporáneo* durante estos años. Según Belén Vargas, Bécquer no era considerado una autoridad en la materia «por carecer de cualificación musical»⁶⁴⁶. Sin embargo, su «amplia cultura filarmónica» hace que participe de este discurso en el que la música de Chopin se coloca dentro de la tradición musical germana. En la crítica de este concierto, mencionado más arriba como el primero en el que se pudo escuchar la música de Chopin en el Salón del Conservatorio, se dice que en la educación del compositor polaco «predominan los principios de la escuela de Sebastián Bach» y por ello se le puede vincular al «movimiento musical iniciado por Weber y Beethoven», pero siempre destacando su «individualidad artística»⁶⁴⁷. Por lo tanto, vemos como la música de Chopin, desde sus primeras andaduras en el concierto público, estaría relacionada con la tradición clásica y con autores tan importantes como los señalados anteriormente.

Anteriormente ya hemos visto algunos factores que favorecieron la inclusión de la figura de Chopin dentro del canon de los compositores clásicos durante las décadas siguientes a 1860: publicación y edición de sus partituras en colecciones, conciertos que programaban sus obras junto a las de otros autores canónicos, presencia de su música en los métodos de enseñanza y planes de estudio, etc. Una cuestión importante a tener en cuenta para la recepción de Chopin en España es la publicación de compendios biográficos donde se aborda la vida y las obras de los compositores. Al igual que ocurre en el caso de las ediciones musicales y el carácter historicista presente en la programación de ciertos recitales de piano, durante el último tercio del siglo XIX encontramos varias colecciones en las que se intenta mostrar el canon de los músicos o compositores más importantes.

⁶⁴⁵ Quadrado, *Biografía de D. Santiago Masarnau...*, 309.

⁶⁴⁶ María Belén Vargas Liñán, «La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874)», en Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar, coords., *Musicología global, musicología local* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013), 1661.

⁶⁴⁷ *El Contemporáneo*, Madrid, 8-III-1864.

En noviembre de 1878 se anuncia en la *Crónica de la Música*⁶⁴⁸ el libro titulado *Les pianistes célèbres*⁶⁴⁹, que contenía una serie de noticias biográficas y críticas sobre más de una veintena de compositores entre los que podemos destacar: Chopin, Bertini, Heller, Herz, Clementi, Prudent, Pleyel, Mereaux, Alkan, Cramer, Gottschalk, Steibelt, Farrenc, Hummel, Moscheles, Zimmermann, Ries, Stamaty, Hiller, Adam, Gorla, Liszt y otros. El autor de esta publicación era Antoine-François Marmontel, pianista y profesor del Conservatorio de París. El carácter enciclopedista que destaca en el trabajo de Marmontel tiene importancia para esta investigación, ya que bajo su tutela se formaron pianistas como José Tragó o Carlos G. Vidiella.

Chopin es el primer nombre que abre esta sucesión de breves notas en francés sobre estos compositores. A lo largo del texto se vuelve a recurrir a los adjetivos y cualidades que se han visto a lo largo de todo el siglo: delicadeza, melancolía, originalidad, melodías poéticas, etc. Es inevitable observar un paralelismo entre la publicación de estos volúmenes y el carácter museográfico de algunos conciertos históricos que se estaban dando en Europa y de los recitales para piano en España a partir de 1880. Como ya hemos visto en capítulos anteriores, dos de los referentes interpretativos en la recepción de la música de Chopin ligada a los conciertos históricos en España fueron José Tragó y Carlos G. Vidiella. No es casualidad que el pianista catalán, después de iniciar sus estudios con Juan Bautista Pujol, asistiera a las clases de Antoine-François Marmontel. Gracias a los consejos del pianista afincado en París Vidiella fue encaminando su repertorio hacia el concierto histórico y otras obras de referencia en el ámbito del romanticismo musical⁶⁵⁰. El propio José Tragó tenía en su biblioteca personal obras de Joseph Fétis, de Fernando de Arteaga y Pereira y del propio Marmontel⁶⁵¹.

Precisamente el discurso que vincula la figura de Chopin con la tradición musical germana será el que se impondrá a lo largo de todo el último tercio del siglo XIX. Sin embargo, hemos encontrado un caso en el que la figura de Chopin aparece junto a los compositores franceses. Este es el ejemplo de la reseña biográfica contenida en el amplio libro que lleva por título «Celebidades musicales o sea biografías de los

⁶⁴⁸ *Crónica de la Música*, Madrid, 26-IX-1878, 2

⁶⁴⁹ Antoine François Marmontel, *Les pianistes célèbres* (Paris: Heugel et Fils, 1878).

⁶⁵⁰ Hernández i Sagrera, «Els concerts històrics...», 225.

⁶⁵¹ Sánchez Martínez, *José Tragó y Arana ...*, 35-36.

hombres más eminentes en la música: comprende la vida, juicio crítico y reseña de las obras de los artistas nacionales y extranjeros que más han brillado hasta el presente en el mundo musical»⁶⁵², donde se vuelven a reiterar los tópicos sobre los que se viene construyendo la imagen de Chopin: debilidad enfermiza, dulzura, elegancia y genialidad. Lo singular de este texto publicado en 1886 es que su autor, Fernando de Arteaga y Pereira, incluye a Chopin entre los compositores franceses. Esta categorización puede que sea fruto de un discurso nacionalista que busca tomar el modelo francés a la hora de crear una historia de músicos importantes que pasaron por España.

2.2. El reto de todo buen pianista

Como ya se ha ido adelantando en puntos anteriores, Chopin, siguiendo la línea de otros compositores como Beethoven o Mendelssohn, iba a ser utilizado en el debate estético que promulgaba la adopción del canon instrumental austro-germano. Tal y como afirma Juan José Carreras, en estos discursos estarían presentes «las nociones de historicismo, ideal universal de belleza musical y noción del genio romántico», conformando la idea de obra musical «como un discurso intelectual trascendente»⁶⁵³. Del análisis de las fuentes documentales llevado a cabo gracias al vaciado de la prensa de las últimas décadas del siglo XIX podemos deducir que estas ideas se traducen en la imagen de dificultad a la hora de encontrar una «buena interpretación musical». En este texto, recogido de las páginas de *La Ilustración Católica* en septiembre de 1886, se puede comprobar el valor trascendente que se da a la obra musical, aludiéndose a que únicamente un genio interpretativo puede ser capaz de traducir correctamente esas composiciones a sonidos.

¿Cuántas veces no sucede que al oír bien interpretada por algún artista de primer orden una composición que se ha oído antes ejecutada por medianías, apenas valen todos los esfuerzos de la memoria para reconocer como una misma e idéntica tal pieza musical? O a lo menos ¡qué diferencia de sentimientos del uno al otro caso...! ¿Dónde estaba, qué pliegues encubrían, cuando la mala y aunque sea regular interpretación, aquella soberana belleza que ahora encanta, transporta y entusiasma al auditorio? [...] Haydn, Beethoven, Chopin y todos los demás genios trasladaron sus ricas inspiraciones al papel del modo que pudieron y como es deseable hacerlo. Ese papel, esas notas escritas están a la vista de cualquiera, son lenguaje común para todo el mundo: luego faltaba un genio, faltaba, o la

⁶⁵² Fernando de Arteaga y Pereira, *Celebridades musicales o sea biografías de los hombres más eminentes en la música: comprende la vida, juicio crítico y reseña de las obras de los artistas nacionales y extranjeros que más han brillado hasta el presente en el mundo musical* (Barcelona: Centro ed. Artístico, 1886).

⁶⁵³ Carreras, ed., *Historia de la música en España...*, 487.

misma alma de esos genios expresando sus producciones, u otra alma que identificándose con la de aquéllos, interpretase los sentimientos latentes en esos signos muertos de la música: faltaba mostrar al auditorio, a modo de decir, el alma de aquellos compositores [...]»⁶⁵⁴.

Según los críticos de la época, muy pocos pianistas son capaces de comprender e interpretar correctamente la música del compositor polaco. En las siguientes líneas se analiza la idea del «mejor intérprete», articulada por la prensa española a través de un discurso que podríamos identificar con el de la autenticidad en la música de Chopin⁶⁵⁵. A pesar de que este concepto no aparece de forma literal en estos años, la idea argumentada por los críticos se basa en los siguientes criterios: comprender y solventar las dificultades *a priori* ocultas a los ojos más inexpertos; conocer y mantener la tradición estilística; y tratar de manera correcta la flexibilidad del ritmo.

A lo largo del siglo XIX se presenta en la crítica una dicotomía muy marcada entre lo que se entiende por una buena interpretación de las obras de Chopin y una deficiente ejecución de su música por parte de algunos pianistas. Este *leitmotiv*, que contrapone la idea del perfecto pianista con una presunta corrupción de este repertorio, se traduce en la proyección de una imagen positiva y otra negativa de los intérpretes. Este asunto se trata en la prensa al abordar la interpretación de muchas composiciones; siendo especialmente importantes las críticas arrojadas en relación a las piezas chopinianas, que encierran en sí mismas un desafío para los grandes pianistas. Como se desprende del siguiente texto, publicado en *La Dinastía* en marzo de 1884, las piezas del compositor polaco se presentan como uno de los repertorios más difíciles a los que puede hacer frente un pianista profesional. Según el texto, el repertorio chopiniano «viene siendo y será la desesperación de los mayores talentos y como piedra de toque en que todos los grandes pianistas ensayan a porfía su habilidad material y su penetración, digámoslo así, exegética, para llegar a la verdadera interpretación de lo que el gran Chopin se propuso y entendió componer en cada una de esas concepciones íntimas, personalísimas cuya belleza está a punto de escapar al que no procura llegar hasta el alma de su autor y arrancarle su secreto»⁶⁵⁶.

⁶⁵⁴ *La Ilustración Católica*, Madrid, 25-IX-1886, 4-5.

⁶⁵⁵ Los elementos que se utilizan para juzgar estas interpretaciones son similares a los empleados hoy en día para debatir sobre la autenticidad interpretativa en la música de Chopin. Para profundizar más sobre el estudio interpretativo de la música de Chopin a lo largo de la historia puede consultarse: James Methuen-Campbell, «Chopin in Performance...», 191-205.

⁶⁵⁶ E.F., «Primer Concierto del Ateneo», *La Dinastía*, Barcelona, 11-III-1884, 5.

La utilización de la música de Chopin como elemento negativo o despectivo suele corresponder a las interpretaciones de pianistas aficionados o de estudiantes inexpertos, que caen en el error de exagerar el *rubato*, crear dificultades innecesarias y abusar de efectos musicales no indicados. En contraposición, se ensalza positivamente a los pianistas virtuosos, ya sean nacionales o extranjeros, que son capaces de entender y solventar con éxito las dificultades que plantean estas obras. Un ejemplo de esto lo encontramos en la crítica publicada en *El Arte* en marzo de 1874 a propósito de la ejecución de una balada de Chopin a cargo de la Srta. Echeverría. De su correcta interpretación se dice que «tocó con expresión» y «dio muestras de conocer la fraseología de tan difícil autor»⁶⁵⁷.

Como acabamos de ver, uno de los argumentos esgrimidos para calificar una buena interpretación sería el de comprender y traducir adecuadamente las complejidades que subyacen en la música del pianista polaco. Desde la primera mención que tenemos de Chopin en la prensa española ya se insiste en esta idea. Según comenta Masarnau en el artículo que mencionábamos en el primer capítulo⁶⁵⁸, el pianista polaco «ha tenido muy malos imitadores». La mejor interpretación sería la que más se acerca al modo de pensar y de tocar del propio Chopin. Por todo esto, se deduce que la interpretación más «auténtica» se consideraba la mejor y, por lo tanto, era sinónimo de calidad. Aunque el término «auténtico» está rodeado de mucha controversia y no tiene una definición clara, la idea presente en este y otros textos se acerca mucho al enfoque general de esta corriente. Un argumento de calidad que no estaba al alcance de cualquier pianista, insistiendo continuamente en la excepcionalidad de una buena interpretación de la música chopiniana. En la cita que se presenta a continuación se observa la alusión a lo excepcional⁶⁵⁹, y por tanto sobresaliente, de una buena interpretación, en este caso llevada a cabo en 1886 por Isaac Albéniz. Miguel Moya, en un artículo dedicado a Albéniz que se publicó en enero de ese año en *El Liberal* informa del éxito obtenido por el pianista español al interpretar las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn, un *Minueto* de Weber y «sobre todo» en la ejecución de la *Berceuse* y la *Sonata en do* de Chopin. Según el crítico, «Chopin no tiene hoy en Europa sino contados pianistas que le

⁶⁵⁷ *El Arte*, Madrid, 8-III-1874, 3.

⁶⁵⁸ Santiago Masarnau, «Reseña del estado de la música, particularmente en Alemania», *El Español*, 19-IX-1837, 3.

⁶⁵⁹ Ya habíamos tratado este tema con Sophie Menter en el capítulo V.

entiendan como Albéniz y tan maravillosamente le traduzcan»⁶⁶⁰. Miguel Moya no fue un músico especializado, dedicó su vida al periodismo y a la política. En esta crítica se pone de manifiesto la intención de alabar la figura de un pianista español, en este caso a través de la interpretación de un repertorio considerado de gran dificultad, sin concretar ningún criterio musical. Sin embargo, como hemos visto en el capítulo V, Albéniz sería uno de los pianistas más representativos a la hora de tratar la recepción de Chopin durante estos últimos años.

Guillermo Morphy escribe en 1897 una crítica en *La Correspondencia de España* donde refleja la acertada interpretación de Harold Bauer de la música de Chopin en uno de sus conciertos en España. Al inicio del texto reitera el tema de la «corrupción» y plantea de nuevo la cuestión de la excepcionalidad a la hora de interpretar correctamente esta música. Morphy, que se considera «gran admirador del compositor polaco», considera que ha sido el autor «más ultrajado y vilipendiado» de todos «por las manos sacrílegas de los *molineros pianistas* que lo machacan». Sigue su discurso haciendo hincapié en lo inusual que resulta escuchar una buena comprensión e interpretación de esta música. A pesar de que muchos son los que se presentan como «el verdadero intérprete de Chopin», Morphy señala que únicamente tres pianistas han llegado a «satisfacer el ideal» que se había formado de esa música. En este pedestal de genios interpretativos de la música de Chopin coloca a Marie Pleyel «que lo conoció y lo admiraba y lo oía constantemente»; a Francis Planté, al que el crítico se refiere como «el más perfecto pianista de nuestro tiempo y el más maravilloso intérprete y adivino musical» y el citado Bauer, que en la balada y la polonesa interpretada en el concierto al que se refiere esta crítica «demostró comprender la heterogénea y complicada organización de Chopin, verdadera personalidad romántica en que a la naturaleza del polaco vienen a sumarse ideas, sentimientos, pasiones de Alfred de Musset, de Heine, de Byron, y aun de Edgar Poe». Morphy señala también a Liszt como un intérprete «admirable» de «su amigo» Chopin, sin embargo no lo incluye en esta lista de privilegiados pianistas ya que no tuvo la oportunidad de escucharle tocar música del pianista polaco. Al igual que la mayoría de imágenes sobre Chopin o su música que estamos planteando en esta tesis, esta idea no es originaria de España. Este mismo argumento esgrimido por Morphy había sido recogido décadas antes por Marmontel en

⁶⁶⁰ Miguel Moya, «Isaac Albéniz», *El liberal*, 25-I-1886, 2.

el libro ya citado *Les pianistes célèbres*, un texto de 1878 en el que afirma que Chopin era «un maravilloso poeta del piano» con una manera de «entender, sentir y expresar su pensamiento» al que se ha intentado imitar, salvando algunas excepciones, logrando únicamente «torpes pastiches»⁶⁶¹. Posteriormente aclara en una nota al pie que dentro de esas excepciones a las que hace referencia se encuentran virtuosos como Marie Pleyel, Gottschalk y Planté, curiosamente coinciden prácticamente con los enumerados por el crítico español.

Morphy, autor de este verdadero alegato al genio interpretativo, concluye con estas palabras: «Ese, ese es Chopin, esa es su música y así hay que darla a conocer, y no empeñarse en crear dificultades donde no existen, ni sacar efectos que el autor no quiso ni indicó»⁶⁶².

A pesar de que estas opiniones son abundantes, las cuestiones de interpretación se presentan de manera difusa, siendo difícil de discernir criterios uniformes entre los diferentes críticos.

Otro argumento en el que se cimenta la autenticidad, es la relación del intérprete con el entorno del compositor, o en su defecto, el contacto con la tradición estilística correspondiente. La imagen de Chopin se caracterizaba por ser la de un pianista con una manera muy personal de interpretar, ahondando en el individualismo musical constante en su obra. Esto hace que, ni siquiera a través de sus discípulos más próximos se pueda identificar una línea o escuela característica⁶⁶³. Llama la atención que, si bien está considerado que el magisterio de Chopin no fructificó en una escuela como tal, sí que se va a dar importancia a los pianistas que conocen de cerca su estilo.

Se crea así una imagen particular para ilustrar la cercanía interpretativa al compositor. Esta tendencia se plasma en la búsqueda de la mejor interpretación, es decir, la más cercana a los deseos del autor. Se muestra una imagen en la que los intérpretes, al intentar trasladar al piano los deseos del autor, pasan a convertirse, casi de manera sobrenatural, en el propio compositor. El intérprete se dejaba poseer por el

⁶⁶¹ «Poète merveilleux du piano, il avait une manière de comprendre, de sentir et d'exprimer sa pensée que, à de rares exceptions près, on a souvent essayé d'imiter sans réaliser autre chose que de maladroits pastiches» en Antoine François Marmontel, *Les pianistes célèbres* (Paris: Heugel et Fils, 1878), 5.

⁶⁶² G. Morphy, «La Sociedad de Conciertos-H. Bauer», *La Correspondencia de España*, 12-XI-1897, 1.

⁶⁶³ Luis Noain, «Chopin o la escuela truncada: el efímero magisterio de un genio incuestionable», *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, vol. 20, n° 72 (2007), 73-110.

espíritu del creador, imitando su estilo. En el caso de España, Esperanza y Sola da fe de ello al alabar las cualidades de Guelbenzu para adaptarse al estilo interpretativo de los compositores-intérpretes más famosos:

Guelbenzu, que a un admirable mecanismo en que se aunaba el vigor a la gracia y a la delicadeza, reunía un depurado gusto, poseía, además, como pocos, una aptitud singular para adaptarse al estilo de la música de cada maestro; y así, véasele revelar de modo inimitable, ya la sencillez y el encanto que caracteriza a la de Haydn, como la ternura y el profundo sentimiento de la de Mozart, ya la magnificencia, la virilidad y la pasión, signos distintivos de la de Beethoven, como la elegancia, y la poesía de que está impregnada la de Chopin, cuya tradición en el modo de interpretar sus obras conservaba con religioso respeto⁶⁶⁴.

Como si de un secreto oculto en la música se tratase, únicamente los mejores pianistas iban a ser capaces de escudriñar los misterios que Chopin disfrazaba de sutiles adornos y melodías cantábiles. Para alcanzar la interpretación perfecta debían traducir esas complejidades, revistiéndolas de elegancia y la intimidad propia del compositor. A lo largo del último tercio del siglo XIX encontramos alusiones a estas dificultades, advirtiéndose de esta forma las cualidades de su música: «[Chopin] [...] quien por la manera personalísima de sentir la armonía y el ritmo, exige una interpretación perfecta que convierta en fáciles y comprensibles las delicadezas y apasionamientos de su estilo, donde las apoyaturas, repartidas con extrema prodigalidad, dan extraño carácter poético a todas las melodías»⁶⁶⁵.

El respeto por seguir fielmente la obra contrasta con el carácter improvisatorio característico de estas composiciones y la libertad del ejecutante para dejar patente señales de su personalidad y de su inspiración. Esperanza y Sola describe uno de los conciertos que Planté protagoniza España en el año 1882. Según el crítico, el pianista galo interioriza con esmero la «encantadora y original» música de Chopin, «observando con sagrado respeto lo que los maestros han escrito, procura y consigue apoderarse de sus ideas, y hacer resaltar las bellezas de que están esmaltadas sus obras con una delicadeza inmejorable y una corrección desesperante para el que poco o mucho conozca el mecanismo del piano»⁶⁶⁶. Además, el crítico destaca que la actitud frente al piano de Planté hizo que en obras repletas de dificultados como la *Polonesa en La bemol*, destacara una admirable sencillez interpretativa.

⁶⁶⁴ José María Esperanza y Sola, «Guelbenzu», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30-I-1886, 67.

⁶⁶⁵ M. De L., «Sociedad de Cuartetos», *La Época*, Madrid, 9-XI-1889, 3.

⁶⁶⁶ J. M. Esperanza y Sola, «Revista musical», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30-XII-1882, 4.

El mismo Esperanza y Sola nos da cuenta, un año antes, de que Rubinstein conocía a Chopin y su forma de interpretar. A pesar de señalarlo como un posible hilo conductor, que porta la tradición musical chopiniana, distingue la capacidad del intérprete para contribuir con su propia huella, sin desfigurar la singularidad del compositor polaco. En este caso, el sello personal que imprime Rubinstein a la música de Chopin no se ve como un elemento negativo, sino que se presenta como una característica del genio interpretativo.

En todas ellas se encarna, digámoslo así, en el espíritu del autor y sigue su tradición, sin que por eso pierda su personalidad propia [...]. Tal pudiera decirse de la Polonesa y de algún Estudio de Chopin, cuya tradición nos ha sido fácil conocer por un íntimo amigo de aquel infortunado e inspiradísimo autor, y único, tal vez, que con justo título pudiera considerarse hoy como heredero de su tradición; y sin embargo, de tal manera está hecho, en tal modo lleva impreso el sello del genio, que lo que en otro fuera quizás censurable, es de admirar en el hombre que nos ocupa [...] ⁶⁶⁷.

Los pianistas más destacados, lejos de respetar estrictamente el texto musical, adaptan su estilo sin renunciar a ciertas pinceladas personales. Eso sí, tienden a rechazar rotundamente las exageraciones, cursilerías y otros despropósitos interpretativos que detestaba el propio Chopin.

Si hay algo que acapara sobremanera las discusiones relativas a la interpretación de la música de Chopin a lo largo de la historia, es sin duda el tratamiento del tempo ⁶⁶⁸. La voz «tempo rubato» perteneciente al *Diccionario Técnico de la Música* escrito por Felipe Pedrell y que se publica en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* reza así: «La voz *rubato* fue introducida por Chopin. Significa que en la ejecución general del valor de las notas y del movimiento del compás ha de reinar cierto desequilibrio, cierta ondulación y cierta vaguedad que excluyan la rigidez y precisión enteramente rítmica» ⁶⁶⁹.

La flexibilidad del ritmo es una cuestión muy controvertida que dio pie al surgimiento de una «falsa» interpretación de este repertorio ⁶⁷⁰. Ni siquiera aquellos que tuvieron la oportunidad de escuchar al propio compositor se ponen de acuerdo para describir el auténtico *rubato* chopiniano ⁶⁷¹. La exageración a la hora de afrontar estas

⁶⁶⁷ J.M. Esperanza y Sola, «Revista Musical», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8-II-1881, 9.

⁶⁶⁸ Rowland, «Chopin's tempo rubato...», 199-213.

⁶⁶⁹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 15-VII-1894, 10.

⁶⁷⁰ *Ibid.* 209-210.

⁶⁷¹ Methuen-Campbell, «Chopin in Performance...», 193.

licencias rítmicas desembocaría en la idea de «corrupción» de esta música, como hemos visto anteriormente. Por parte de los críticos españoles, se insiste en destacar la virtud de aquellos pianistas que son capaces de modificar el tempo de acuerdo a los efectos expresivos deseados. Esperanza y Sola trata este tema al referirse a la participación de María Luisa Chevallier⁶⁷² en una de las sesiones que la Sociedad de Cuartetos celebraba regularmente en el Salón Romero.

Y es que al par de un mecanismo perfecto, que arrolla y vence con gran maestría todo género de dificultades, reúne una claridad grande y no menor elegancia, sabiendo compenetrarse del modo de sentir y decir de los autores que interpreta. Así lo ha hecho [...] en la Sonata, para piano también, de Chopin, para cuya esmerada interpretación ha debido tener, sin duda, presentes los atinados consejos que Kleczynski⁶⁷³ [*sic*] da a los que con verdadero *amore* quieran seguir la tradición de aquel inspirado pianista, y entre los cuales, uno de ellos, y no el menos importante, es que tocar las obras de éste sin medida ni ritmo, entendiendo torcidamente lo que quería expresar con la palabra *rubato*, es absolutamente contrario a lo que Chopin practicaba, y a la música en general.⁶⁷⁴

Mariano Vázquez, en un texto publicado en 1892 en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, vuelve a ahondar en el asunto del uso desproporcionado del *rubato* por parte de ciertos pianistas «adocenados» que piensan que «la característica de Chopin es no tener compás, ni ritmo, ni cuadratura», elogiando la capacidad del ya fallecido Guelbenzu para equilibrar el tempo de la obra dependiendo de las necesidades expresivas del momento. El autor de estas líneas recurre a una visión negativa de ciertos aspectos femeninos⁶⁷⁵ como ejemplo de exageración y falta de naturalidad. Según Mariano Vázquez, la virtud del pianista es controlar los aspectos expresivos, sin caer en el «amaneramiento» y los excesos de una actitud femenina antinatural. El autor de esta crítica detalla la música de Chopin como una «música doliente, exquisita, genial, relato continuo de dolores infinitos». Prosigue señalando que «aquellas armonías suaves y atrevidas a un tiempo; aquellos acentos tan varoniles a veces; aquellos ritmos característicos y originales» eran interpretados por Guelbenzu con una expresión justa, penetrada y natural. La virtud interpretativa del pianista español radica en ejecutar la música del pianista polaco «sin amaneramiento, sin dulzura empalagosa, sin vaivenes de

⁶⁷² Para más información consultar Hernández Romero, «María Luisa Chevallier (1869-1951...», 373-380.

⁶⁷³ Se refiere al libro del pianista polaco Jean Kleczynski. Fue publicado en París, en 1880, bajo el título: *Federico Chopin; de l'interprétation de ses oeuvres*.

⁶⁷⁴ J.M. Esperanza y Sola, «Revista Musical», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22-XII-1889, 13.

⁶⁷⁵ Las cualidades femeninas asociadas a la debilidad, lo afeminado, etc. se encuentra también presentes en la recepción de esta música en otros países. Cf. Carreras, ed., *Historia de la música en España...*, 227.

ebrio, [...]»⁶⁷⁶. Según el autor del texto, «Guelbenzu tocaba a Chopin con sencillez y elegancia; la frase tenía su verdadero equilibrio, sin ese constante *rubato* que, usado fuera de tiempo y ocasión, falsea el sentido de la melodía y engendra fastidio en el que escucha»⁶⁷⁷.

A pesar de criticar este elemento por la excesiva libertad rítmica, en las fuentes analizadas no se expresa claramente cómo ha de llevarse a cabo el *rubato* en el estilo chopiniano.

⁶⁷⁶ Mariano Vázquez, «Juan Guelbenzu y Fernández», *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 15-IV-1892, 2.

⁶⁷⁷ Ídem.

CONCLUSIONES

La importancia de Chopin en el repertorio pianístico internacional es evidente. Pero ¿qué papel jugaron sus obras y su figura en la música española del siglo XIX? A lo largo de esta tesis hemos podido comprobar que la recepción de este autor en España – aunque con algunas singularidades– es similar a la acontecida en otros países europeos.

Al inicio de este trabajo mencionábamos que lo más conocido sobre el tema que centra esta investigación era la breve estancia de Chopin en Mallorca durante el invierno de 1838-1839. Sin embargo, esos escasos tres meses de la vida del compositor no supusieron ningún hito reseñable para la recepción de su obra en la Península. Incluso varias décadas después del periplo balear, los habitantes de la isla seguían sin dar mayor importancia a la visita de la ilustre pareja. La creciente popularidad de la figura de Chopin a finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX hizo que se quisiera resaltar el contacto del pianista polaco con la isla hasta llegar a la explotación cultural, comercial y turística que conocemos hoy en día.

Si bien es cierto que algunos músicos españoles pudieron tener contacto directo en París con el pianista polaco o simplemente tener relación con los círculos musicales o de amistad frecuentados por Chopin, no tenemos fuentes directas que nos lo demuestren. Al igual que ocurrió en otros países, la trascendencia internacional de la figura de Chopin hizo que a finales del siglo XIX florecieran muchos testimonios –sin ninguna evidencia que los corroboraran– que aseguraban el contacto de ciertos músicos españoles con Chopin, la amistad entre ambos o una notable influencia compositiva. Que un pianista hubiese compartido experiencias con el compositor polaco o que una obra tuviera semejanzas con el estilo de Chopin eran argumentos de autoridad que pretendían aprovechar la imagen de calidad musical y buen gusto que desprendía la figura del polaco.

A pesar de la escasez de fuentes que arrojen luz sobre estos primeros años, hemos podido constatar que la presencia de las obras del compositor polaco en España no fue más tardía que en otros países de su entorno. La escasa recepción que tuvo la música de Chopin durante el segundo tercio del siglo XIX no estuvo motivada por un aislamiento de las corrientes europeas. Todo lo contrario, gracias a la movilidad de los pianistas, la música del compositor polaco llegó con más facilidad a España. Eso sí,

debido al poco desarrollo que tuvo durante esos años el concierto público y al peso del repertorio teatral, sobre todo el relacionado con la ópera italiana, la interpretación de la música de Chopin se redujo a espacios privados, aunque sabemos que pianistas como Ranieri Vilanova y Juan Bautista Pujol ofrecieron conciertos públicos en el extranjero en los que incluían música de Chopin. Aunque el repertorio para piano fue implantándose durante estos años, la presencia de la música del compositor polaco en espacios públicos sería bastante escasa durante el segundo tercio del siglo, siendo cultivada en círculos muy reducidos, frecuentados por una élite musical con estrechos vínculos europeos.

Gracias al análisis de los métodos y planes de estudio de los conservatorios hemos podido demostrar que la música de Chopin está presente en la enseñanza pianística en España desde una época muy temprana, eso sí, hasta los años sesenta aparece de forma muy discreta e intermitente. A partir de la década de 1870 comienza a aparecer citado en más métodos –aunque se sigue dedicando poco espacio a su música–, sus estudios se anuncian en los catálogos de los editores y los alumnos más avanzados interpretan sus piezas en conciertos y concursos. Aunque la enseñanza reglada recomienda la música de Chopin para los últimos cursos, la enseñanza privada se acerca también a este repertorio a través de piezas facilitadas al nivel del estudiante.

Las partituras de Chopin comenzaron a comercializarse en España a finales de la década de 1840. Durante los años siguientes los pianistas tenían la oportunidad de adquirir fácilmente las partituras de Chopin. Hemos visto que la música y la figura de Chopin –ligada en este caso a otros autores del canon clásico– se dio a conocer a un público más numeroso a través de la publicación de sus partituras en colecciones y las referencias a su vida en compendios biográficos.

Desde los inicios de la recepción de la obra de Chopin en España conviven dos imágenes interpretativas que irán caminando en paralelo durante todo el siglo. La primera de ellas es la que relaciona el repertorio chopiniano con la calidad interpretativa, la tradición clásica y el buen gusto musical. Como contraposición encontramos una imagen crítica hacia el uso de la música de Chopin por parte de intérpretes aficionados o estudiantes que todavía no han alcanzado un alto dominio interpretativo. Durante la primera mitad del siglo y a lo largo de la década de 1860 se

observan discretos trazos de esta primera imagen en la introducción de la música de Chopin. En concreto me estoy refiriendo a los escritos de Santiago de Masarnau y a la posibilidad de que la música de Chopin estuviera presente en las veladas que ciertos compositores e intelectuales ofrecían con el fin de escuchar repertorios considerados más elevados que los que estaban de moda en ese momento.

Las obras del compositor polaco aparecen de forma bastante escasa en los programas de conciertos públicos hasta 1874, año a partir del cual aumentan significativamente. Durante las dos últimas décadas del siglo XIX la música de Chopin comienza a popularizarse siendo más accesible tanto para el público como para los músicos. Las piezas del compositor polaco se programan en conciertos con un público mucho más amplio y no tan especializado. Un rasgo común con la recepción de este autor en otros lugares es la popularidad que alcanzaron algunos arreglos de sus obras. El hecho de que las piezas de Chopin sonaran fuera del piano estuvo impulsado por la belleza melódica de las mismas, unido al interés de algunas agrupaciones y solistas por interpretar autores «clásicos». Esta cuestión se ve reforzada por la creación de orquestas y otras agrupaciones instrumentales, surgidas a partir de la década de 1860. Este hecho, a pesar de que aleja esta música de su marco pianístico original, hizo que se extendiera a otro tipo de público. Sin embargo, la música de Chopin seguiría vinculada fundamentalmente al impulso de los pianistas que desarrollan su actividad a finales de siglo.

La dificultad de gran parte de las obras de Chopin determina que se interpreten en los últimos años de la carrera de los pianistas profesionales. Todos los pianistas de primer nivel lo incluyen en sus repertorios, apareciendo en las salas más relevantes de la vida musical española. Además, el paso por España de pianistas virtuosos procedentes de otros países y el auge del recital para piano favoreció la difusión de esta música. Los pianistas virtuosos interpretan la música de Chopin para mostrar ante el público sus altas capacidades técnicas y expresivas. Por este motivo las piezas más interpretadas del repertorio chopiniano son las polonesas, caracterizadas por un marcado carácter brillante y vinculadas con el exotismo y el nacionalismo. El gusto por este género, relacionado con el carácter patriótico en la música de Chopin, se da en la época de eclosión del nacionalismo musical español.

Al igual que pasó con las obras de otros autores como Bach, Beethoven, Mozart, etc., la música de Chopin entraría a formar parte del canon de los grandes clásicos del repertorio instrumental. Algunos pianistas e instituciones como la Sociedad de Cuartetos o la Sociedad de Conciertos se propusieron programar, a diferencia de lo que era habitual en los conciertos misceláneos, autores menos demandados, haciéndolos más accesibles a un público más amplio. Además de Haydn, Mozart, Beethoven o Mendelssohn, Chopin fue uno de los compositores elegidos para representar la tradición musical clásica. El recital para piano tuvo un papel muy importante a este respecto. Los grandes pianistas españoles como José Tragó, Isaac Albéniz o Carlos G. Vidiella se afanaron por programar conciertos en los que las piezas musicales estaban organizadas de forma coherente, siguiendo una línea cronológica al igual que otros conciertos históricos ofrecidos en otros países. La música de Chopin tuvo un lugar destacado en estos recitales, llegando a ocupar una parte entera del concierto o incluso siendo el autor protagonista de algún concierto monográfico. El numeroso público que asistirá a estas veladas junto al carácter pedagógico que buscaba despertar el «buen gusto musical» de los asistentes hicieron que la música de Chopin fuera colocándose junto a la de los compositores que iban constituyéndose en paradigmas del canon histórico que se va estableciendo en el siglo XIX.

Los elementos ligados a la autenticidad fueron utilizados como argumento de calidad para enfrentar y diferenciar a los buenos pianistas de los simples aficionados. La complejidad a la hora de comprender correctamente la obra de Chopin hace que los pianistas más inexpertos caigan en el error de exagerar el *rubato*, crear dificultades innecesarias y abusar de efectos musicales no indicados. Aunque se insistiese en la imagen de que la interpretación de la música de Chopin solo estaba al alcance de unos pocos, lo cierto es que la popularidad de algunas de sus obras –ya fueran piezas de pequeño formato o simplificaciones y arreglos– hizo que el repertorio chopiniano estuviera presente prácticamente en todos los ámbitos musicales de las últimas décadas del siglo XIX en España.

Como hemos podido comprobar, a lo largo de todo el siglo XIX se dan diferentes imágenes de Chopin que se pueden resumir en dos ideas fundamentales: presentar al compositor polaco como un emblema del romanticismo y vincularlo al canon de la música germana para presentarlo como imagen paradigmática dentro de la

llamada *música seria*. La prensa española, al igual que la crítica de otros países, participa en la idealización romántica del compositor a través del misticismo y las controversias que rodean su música. Ahonda en el concepto de individualismo y originalidad, proyectándolos sobre la figura de Chopin al asimilar las dificultades que conlleva imitar su estilo. Se insiste en imágenes que ahondan en el contacto con lo inmaterial, haciendo referencias al espíritu y alma del compositor.

Tras haber demostrado la importancia que llegó a tener la música y la figura de Chopin para los pianistas españoles de finales del siglo XIX creemos que sería interesante estudiar el proceso de recepción de este autor durante el siglo XX en España teniendo en cuenta los antecedentes presentados en esta tesis doctoral. Precisamente los pianistas que dieron a conocer la música de Chopin entre un público más numeroso tuvieron un peso muy importante en la educación de las nuevas generaciones de pianistas y en la vida musical española en general. Además, sería importante llevar a cabo un estudio comparativo que tuviera como objeto las imágenes planteadas en este trabajo y las diferentes imágenes que se dan de Chopin en otros países. Por último, es necesario un análisis de la recepción compositiva en el siglo XIX, que como comentábamos en la introducción, no hemos podido desarrollar profundamente en esta tesis.

Como conclusión final me gustaría destacar que el repertorio chopiniano ya fuera por su calidad musical o simplemente por su belleza y popularidad, estuvo presente en diferentes contextos: las reuniones privadas en casa de algún compositor, las sesiones que las familias burguesas organizaban en sus salones, las interpretaciones de los alumnos y profesores en las aulas y escenarios de los conservatorios, los espectáculos de carácter misceláneo que se llevaban a cabo en teatros, los recitales de virtuosos extranjeros o españoles en salas de concierto, los conciertos organizados por sociedades como la Sociedad de Cuartetos o la Sociedad de Conciertos, los arreglos para orquestas y otras agrupaciones que se interpretaban en conciertos al aire libre o en teatros, los recitales de virtuosos de otros instrumentos que incluían obras de Chopin, etc. En definitiva, la recepción de Chopin en España durante este siglo transcurre desde el más profundo desconocimiento hasta una popularidad notable, llegando a ser uno de los compositores de relevancia en el repertorio pianístico del siglo XIX.

FUENTES

Prensa⁶⁷⁸

Aragón Artístico (1888, 1889, 1890).
Boletín de Loterías y de Toros (1877, 1879, 1887).
Boletín del Centro Artístico de Granada (1887, 1888, 1889).
Boletín Musical (1894, 1898, 1899).
Boletín Musical Cádiz (1878, 1879).
Crónica de la Música (1878, 1879, 1880, 1881, 1882).
Diario Oficial de Avisos de Madrid (1846, 1848, 1849, 1850, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900).
Eco de Europa (1877).
El Álbum Iberoamericano (1892, 1893, 1895, 1896, 1899).
El Áncora (1851).
El Anfión Matritense (1843).
El Arte (1873, 1874).
El Artista (1867, 1868).
El Clamor Público (1844, 1847, 1851, 1853, 1854, 1856, 1857, 1860).
El Contemporáneo (1864).
El Correo Militar (1887, 1888, 1889, 1891, 1894, 1895, 1897, 1900).
El Día (1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1897, 1898, 1899, 1900).
El Eco del Comercio (1847).
El Español (1837, 1846, 1847, 1848).
El Espectador (1844, 1845).
El Folletín (1874, 1875, 1876).
El Genio de la Libertad (1847).
El Globo (1875, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1897, 1898, 1899, 1900).
El Heraldo (1849, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1898, 1899, 1900).
El Imparcial (1867, 1870, 1871, 1872, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900).
El Liberal (1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900).
El Nuevo Régimen (1895, 1899, 1900).
El País (1888, 1889, 1890, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900).
El Popular (1848).
El Renacimiento (1847).
El Siglo Futuro (1884, 1886, 1887, 1890, 1893, 1897, 1898).
El Solfeo (1876, 1877).
Gaceta de Instrucción Pública (1893, 1894).
Gaceta Musical de Madrid (1855, 1856, 1866).

⁶⁷⁸ A continuación presentamos una relación alfabética de las publicaciones en las que hemos encontrado información relevante para nuestro estudio, indicando los años consultados.

- Gedeón* (1898, 1899).
Ilustración Artística (1889, 1884, 1886, 1888, 1890, 1892, 1893, 1894, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900).
Ilustración Católica de España (1898).
Ilustración Musical Hispano-americana (1891, 1892, 1893, 1894, 1895).
Juan Rana (1897).
La Alhambra (1898, 1900).
La América (1880, 1886).
La Correspondencia de España (1862, 1870, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900).
La Correspondencia Militar (1897, 1900).
La Dinastía (1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900).
La Discusión (1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885).
La Época (1857, 1861, 1862, 1864, 1865, 1866, 1868, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900).
La España (1849, 1851, 1853, 1854, 1858, 1864, 1887).
La España Artística (1858).
La España Moderna (1896, 1899, 1900).
La España Musical (1866).
La Esperanza (1844, 1853, 1854, 1856, 1857, 1865).
La France Musicale (1860).
La Gaceta Musical Barcelonesa (1864).
La Iberia (1863, 1864, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898).
La Ilustració Catalana (1880, 1881, 1882, 1883, 1886, 1888, 1889, 1891, 1893).
La Ilustración (1856, 1881, 1883, 1886, 1888, 1889, 1890).
La Ilustración Católica (1880, 1882, 1883, 1886, 1888, 1889).
La Ilustración Española y Americana (1876, 1878, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1889, 1890, 1895, 1897, 1898, 1899, 1900).
La Ilustración Ibérica (1883, 1884, 1885, 1888, 1890, 1892, 1893, 1894, 1895, 1897).
La Ilustración Musical (1883, 1884).
La Moda Elegante (1876, 1888, 1889, 1890, 1891, 1899).
La Monarquía (1888, 1889, 1890).
La Música Ilustrada (1899, 1900).
La Nueva Iberia (1868).
La Renaixensa (1882, 1896, 1897).
La República (1888).
La Última Moda (1894, 1897, 1899).
La Unión (1879, 1880, 1882, 1883, 1885, 1886, 1887, 1895).
La Unión Católica (1888, 1890, 1892, 1893, 1894, 1896, 1897, 1898).
Las Dominicales del Libre Pensamiento (1885, 1888, 1889).
Madrid Cómico (1881, 1886, 1887, 1898, 1900).
Nuevo Mundo (1895, 1897).
Revista de Andalucía (1877, 1879).

Revista de Bellas Artes (1866).
Revista y Gaceta Musical (1867, 1868).
Revue Gazette Musicale (1854).
Vida Galante (1899, 1900).

Métodos para piano

- ALBÉNIZ, PEDRO. *Método completo de piano del Conservatorio de Música: obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa*. Madrid: Carrafa y Lodre, 1840.
- ARANGUREN, JOSÉ. *Método completo de piano compuesto por D. José Aranguren y publicado bajo el nombre de una sociedad de distinguidos pianistas*. Madrid: Antonio Romero, 1855.
- *Método completo de piano compuesto por D. José Aranguren y publicado bajo el nombre de una sociedad de distinguidos pianistas (7ª ed.)*. Madrid: Antonio Romero, 1879.
- DE LA MATA, MANUEL. *Método completo de piano*. Madrid: Nicolás Toledo, 1871.
- LEMOINE E HIJO, ENRIQUE. *Tabletas del Pianista*. París: Casa de Enrique Lemoine e Hijo, 1852.
- MARTÍN, CASIMIRO. *La aurora de los pianistas: método de piano dedicado a los colegios de España: nuevo sistema para aprender simultáneamente y en poco tiempo el solfeo y el piano recopilación graduada de los solfeos y métodos de los mejores autores conocidos por C. Martín y Bessieres*. Madrid: Casimiro Martín, 1854.
- MIRÓ Y ANORIA, JOSÉ. *Método para piano por D. José Miró y Anoria*, 2ª ed. Madrid: Martín Salazar, 1875.
- MONTALBÁN, ROBUSTIANO. *Método completo de piano: adoptado como obra de texto en la Escuela Nacional de Música*. Madrid: Zozaya, 1880.
- PASAMAR, ANTONIO. *Método especial de piano: por el que pueden estudiar dicho instrumento, así los que tengan conocimientos de solfeo, como los que no le conozcan ni quieran estudiarle*. Madrid: Calc. De S. Santamaría, 1884.
- PUJOL, JUAN BAUTISTA. *Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices*. Barcelona: Juan Bautista Pujol y Cª. Editores, 1895.
- SEGURA VILLALBA, ROBERTO. *Método elemental de piano*, vol. 2. Valencia: Laviña.
- SOBEJANO, JOSÉ. *Método completo de piano fácil y progresivo, obra 33*. Madrid: Juan López, 1885.
- VV. AA. *Autores Célebres o sea Gran Método de Piano extractado de las mejores obras modernas que se conocen en el día*. Madrid: Carrafa Editor, 1845.
- VV.AA. *Método Completo de Piano*. Madrid: M. Salazar, 1860.

Fuentes bibliográficas

- ARTEAGA Y PEREIRA, FERNANDO DE. *Celebridades musicales o sea biografías de los hombres más eminentes en la música: comprende la vida, juicio crítico y reseña de las obras de los artistas nacionales y extranjeros que más han brillado hasta el presente en el mundo musical*. Barcelona: Centro ed. Artístico, 1886.
- CASTRO Y SERRANO, JOSÉ. *Los cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid: Centro General de Administración, 1866.

- CHOPIN, FRÉDÉRIC. *Chopin Letters*. Henryk Opienski, ed. Nueva York: Dover, 1988.
- CLEMENT, FÉLIX. *Músicos célebres: biografías de los más ilustres compositores desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, versión española de A. Blanco Prieto. Barcelona: Daniel Cortezo y C^a, 1884.
- ENAUULT, LUIS. *Frédéric Chopin*, 3^a edición. París : Librairie Nouvelle, 1861.
- ESPERANZA Y SOLA, JOSÉ MARÍA. «Santiago de Masarnau Fernández». *Treinta años de crítica musical*. Madrid: Viuda e hijos de Tello, 1906.
- FRANÇOIS MARMONTEL, ANTOINE. *Les pianistes célèbres*. Paris: Heugel et Fils, 1878.
- LARREGLA Y URBIETA, JOAQUIN. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes en la recepción pública del Sr. D. Joaquín Larregla y Urbieta el 11 de noviembre de 1906 - Influencia del pianista-compositor en la educación artístico-musical de los pueblos*. Madrid: Imprenta Alemana, 1906.
- PEDRELL, FELIPE. *Musicalerías: selección de artículos escogidos de crítica musical*. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1906.
- PROVANZA Y FERNÁNDEZ DE ROJAS, JOSÉ MARÍA. *Cuadros sinópticos de las sesiones por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.
- QUADRADO, JOSÉ MARÍA. *Biografía de D. Santiago Masarnau*. Madrid: [s.d.], 1905.
- Sánchez Torres, Enrique. *Nueve músicos clásicos y seis artistas españoles*. Barcelona: [s.d.], 1891.
- VÁZQUEZ GÓMEZ, MARIANO. *D. Juan Guelbenzu y Fernández*. Madrid: [s.d.].

Ediciones y colecciones de partituras

- FRÉDÉRIC CHOPIN. *Bolero per pianoforte, op. 19*, Attilio Brugnoli, ed. Milán: Ricordi, reimpresión de 1990.
- MASARNAU, SANTIAGO. *El Tesoro del Pianista*. Madrid: Carrafa y Lodre, 1845.
- VV. AA. *Collection des meilleurs airs nationaux espagnols, boleras et tiranas avec accompagnement de guitare et de piano ou harpe*. París: Benoist, 1813.
- VV. AA. *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompent de piano et guitare*. París: [s.d.], 1813.
- VV.AA. *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación*. París: Paccini, 1831.

BIBLIOGRAFÍA

- AGRESTA, ROSALBA. «Aspect de la réception de Chopin en Angleterre pendant les années 1840». En Magdalena Chylińska, John Comber y Artur Szklener, eds., *Chopin's Musical Worlds: the 1840's*, 97-114. Varsovia: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2007.
- «Chopin en Angleterre», *Revue de la BNF*, vol. 1 (2010), 40-45.
- AGUADO SÁNCHEZ, ESTER. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)». *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 7-9 (2000-2002), 27-142.
- ALBO, FRANCISCO JAVIER. *Images of Chopin in the New World: Performances of Chopin's Music in New York City, 1839-1876*. Tesis Doctoral. New York: City University of New York, 2012.
- ALEMANY FERRER, VICTORIA. *El piano en Valencia en los años del cambio al siglo XX (1879-1916)*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 2010.
- ALONSO GONZÁLEZ, CELSA. «Los salones: un espacio musical para la España del XIX». *Anuario Musical*, vol. 48 (1993), 165-206.
- «Salón: I. España». En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 9, 606-609. Madrid: SGAE, 2002.
- ALZAGA RUIZ, AMAYA. «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº 18 (2005), 163-193.
- ANSORENA, JOSÉ LUIS. «Arrillaga Ansola, Santiago». En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 1 (Madrid: SGAE, 2002), 757.
- «San Martín Eslava, Bonifacio». En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 4, 759. Madrid: SGAE, 2002.
- ATTWOOD, WILLIAM C. *Fryderyk Chopin: Pianist from Warsaw*. New York: Columbia University Press, 1987.
- *The Parisian Worlds of Frédéric Chopin*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1999.
- AYMES, JEAN-RENÉ. *Españoles en París en la época romántica 1808-1848*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- BERGADÀ ARMENGOL, MONTSERRAT. «París y los pianistas españoles. Marco académico en José Antonio Gómez, ed. *El piano en España entre 1830 y 1920*, 721-735. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015.
- BONASTRE I BERTRAN, FRANCESC. «Recepció de la música de Georg Friedrich Händel a la Barcelona del segle XIX», *Recerca Musicològica*, XX-XXI (2013-2014), 47-81.
- BRETT, PHILIP. «Text, Context, and the Early Music Editor». En Nicholas Kenyon, ed. *Authenticity and Early Music*, 83-114. Oxford: OUP Oxford, 1988.
- CABAÑAS, CARMEN C. «Power Lugo-Viña, Teobaldo». En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 8, 917-919. Madrid: SGAE, 2002.
- CALVO SERRALER, FRANCISCO. *La imagen romántica de España: Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1995.
- CARBONELL I GUBERNA, JAUME. «Pujol, Juan Bautista». En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 8, 1008-1009. Madrid: SGAE, 2002.

- CAREW, DEREK. «Victorian attitudes to Chopin». En Jim Samson, ed. *The Cambridge Companion to Chopin*, 222-245. New York: Cambridge University Press, 1992.
- CARRERAS, JUAN JOSÉ, ed. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 5. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- CASARES RODICIO, EMILIO y ALONSO GONZÁLEZ, CELSA, eds. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- CHECHLINSKA, ZOFIA. «Chopin reception in nineteenth-century Poland». En Jim Samson, ed. *The Cambridge Companion to Chopin*, 206-221. New York: Cambridge University Press, 1992.
- «Chopin's Reception as Reflected in Nineteenth-Century Polish Periodicals: General Remarks». En Halina Goldberg, ed. *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries*, 247-258. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- CHOUSSAT, HÉLÈNE. *Memòries*. Palma: Ajuntament de Palma – Institut d'Estudis Baleàrics, 2010.
- CHOVELON, BERNADETTE y ABBADIE, CHRISTIAN. *La Chartreuse de Valldemosa: George Sand et Chopin à Majorque*. Payot, 1999. Trad. Manel Martí Viudes. Palma de Mallorca: G. Quetglas, 2008.
- CLARK, WALTER AARON. *Portrait of a Romantic*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002.
- COMPANY FLORIT, JOAN. «Frontera de Valldemosa, Francisco». En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 5, 271-272. Madrid: SGAE, 2002.
- CORTOT, ALFRED. *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- DE LA ROSA JIMÉNEZ, JUAN LUIS. *José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- DE MIGUEL FUERTES, LAURA. «Las generaciones de pianistas anteriores a Isaac Albéniz en el contexto de la Cátedra de piano del conservatorio de Madrid (11831-1868)». En Walter Aaron Clark y María Luisa Morales López del Castillo, eds. *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz: Actas del Symposium FIMTE 2008*, 3-24. Granada: Asociación Cultural LEAL, 2010.
- «El piano en los espacios musicales madrileños del siglo XIX». En José Antonio Gómez, ed. *El piano en España entre 1830 y 1920*, 411-448. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015.
- EIGELDINGER'S, JEAN-JACQUES. *Chopin: Pianist and Teacher*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- *L'univers musical de Chopin*. París: Fayard, 2000.
- EMPARÁN BOADA, GLORIA y MARÍN MORENO, ANTONIO. «Andalucía en la música para piano europea del siglo XIX». En Francisco Giménez Rodríguez, Joaquín López González y Consuelo Pérez Colodrero, coords. *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, 55-88. Granada: EUG y CDMA, 2008.
- EMPARÁN BOADA, GLORIA. «El andalucismo musical en la literatura pianística europea del siglo XIX». En José Antonio Gómez, ed. *El piano en España entre 1830 y 1920*, 109-142. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015.

- ETZION, JUDITH. «"Música Sabia": The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)». *International Journal of Musicology*, 7 (1998), 185-232.
- FAUSER, ANNEGRET. «De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889». En Miguel Ángel Marín López y Juan José Carreras López, coords. *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, 289-308. Logroño: Universidad de la Rioja, 2004.
- FUBINI, ENRICO. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*. Madrid: Alianza Música, 1994.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, EVA. *Juan María Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical*. Tesis Doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2010.
- GARCÍA MARTÍNEZ, PAULA. *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*. Tesis Doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007.
- «El piano en Barcelona». En José Antonio Gómez, ed. *El piano en España entre 1830 y 1920*, 265-293. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015.
- GARCÍA VELASCO, MÓNICA. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)». *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 8-9 (2001), 149-194.
- GARDEN, EDWARD. «Rubinstein, Anton», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21, 844-848. Oxford University Press, 2001.
- GOLDBERG, HALINA, ed. *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- GÓMEZ, JOSÉ ANTONIO, ed. *El piano en España entre 1830 y 1920*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015.
- GONZÁLEZ BERNARDO, MARÍA COVADONGA y SALAS VILLAR, GEMMA. «El epistolario de Charles Valentin Alkan a Santiago de Masarnau (1834-1874)». *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 20 (2010), 129-170.
- GOSÁLVEZ LARA, CARLOS JOSÉ y VILLA ROJO, JESÚS. «Romero y Andía, Antonio». En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 9, 384-387. Madrid: SGAE, 2002.
- HERNÁNDEZ I SAGRERA, JOAN MIQUEL. «Els concerts històrics de Carles G. Vidiella», *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), 22-234.
- HERNÁNDEZ ROMERO, NIEVES. «María Luisa Chevallier (1869-1951): Pianista, compositora y docente». En *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, 373-380. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014.
- HUNEKER, JAMES. *Chopin: the Man and his Music*. New York: Charles Scribner's Sons, 1900, [reimpresión: New York: Dover, 1966].
- JORDAN, RUTH. *Nocturne: A Life of Chopin*. London: Constable, 1978.
- LISZT, FRANZ. *Chopin*. Traducción e introducción de Carlos Bosch. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- MAREK, GEORGE, GORDON-SMITH, MARIA. *Chopin: A Biography*. New York: Harper & Row, 1978.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, FERNANDO, CANAL, JORDI, y LEMUS, ENCARNACIÓN, eds. *París, ciudad de acogida: EL exilio español durante los siglos XIX y XX*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Marcial Pons, 2010.
- METHUEN-CAMBELL, JAMES. *Chopin Playing: from the Composer to the Present Day*. Reino Unido: London, 1981.
- «Chopin in Performance». En Jim Samson, ed. *The Cambridge Companion to Chopin*, 191-205. New York: Cambridge University Press, 1992.

- «Sauer, Emil», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 22, 329. Oxford University Press, 2001.
- MILANCA GUZMÁN, MARIO. «Carreño García de Sena, Teresa». En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 3, 234-237. Madrid: SGAE, 2002.
- MORALES, LUISA y CLARK, WALTER AARON, eds. *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz: actas del Symposium FIMTE 2008*. Garrucha, Almería: Asociación Cultural LEAL, 2010.
- FUKUSHIMA, MUTSUMI. «La presencia de los principales pianistas extranjeros en Barcelona durante las dos últimas décadas del siglo XIX». En José Antonio Gómez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920*, 301-302. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015.
- NAGORE FERRER, MARÍA. «La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau (1832-1838): nuevos datos sobre José Melchor Gomis», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 19 (2010), 63-89.
- «Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX», *Revista de Musicología*, vol. 34, nº 1 (2011), 135-166.
- «Le piano de Chopin à travers le violon de Sarasate (1844-1908)». En Magdalena Chylińska, John Comber y Jerzy Michniewicz, eds. *After Chopin. The Influence of the Chopin's Music on European Composers up to the First World War*, 217-248. Varsovia: Instituto Fryderyk Chopin, 2012.
- «Chopin et l'Espagne: nouvelles perspectives». En *Chopin 1810-2010. Ideas – Interpretations – Influence*, 483-495. Varsovia: Fryderyk Chopin Institute, 2017.
- «El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)». En José Antonio Gómez, ed. *El piano en España entre 1830 y 1920*, 655-719. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015.
- NIECKS, FREDERICK. *Chopin as a Man and a Musician*. London: Novello, 1888, [reimpresión: New York: Cooper Square Publishers, 1973].
- NOAIN, LUIS. «Chopin o la escuela truncada: el efímero magisterio de un genio incuestionable», *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, vol. 20, nº 72 (2007), 73-110.
- PACHECO, ALEJANDRA. «La pedagogía pianística de Juan Bautista Pujol y su lugar en la formación de la escuela pianística catalana». En José Antonio Gómez, ed. *El piano en España entre 1830 y 1920*, 313-325. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015).
- PARAKILAS, JAMES. «How Spain got a soul». En Jonathan Bellman, ed. *The exotic in Western Music*, 137-193. Boston (MA): Northeastern University Press, 1998.
- PÉREZ COLODRERO, CONSUELO. «Recuerdo de Andalucía de Eduardo Ocón y Rivas». En José Antonio Gómez, ed. *El piano en España entre 1830 y 1920*, 83-108. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015.
- PONIATOWSKA, IRENA. «The Polish reception of Chopin's Biography by Franz Liszt». En Halina Goldberg, ed. *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries*, 259-277. Bloomington: Indiana University Press, 2004).
- POWELL, LINTON. *A history of Spanish piano music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- RAMÍREZ RODRÍGUEZ, CARMEN. «Semblanza biográfica, criterios pedagógicos y aproximación al pianismo de Javier Jiménez Delgado (1849-1910)»,

- Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 27, enero-diciembre (2014), 131-156.
- RIEGER, EVA. «Menter, Sophie», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, 435. Oxford University Press, 2001.
- RINK, JOHN y SAMSON, JIM, eds. *Chopin Studies*, vol. 2. New York: Cambridge University Press, 1994.
- RIPOLL, LUIS. *El episodio mallorquín de Chopin y George Sand. 1838-1839*. Palma: Cort, 1969.
- RITTERMAN, JANET. «Piano music and the public concert, 1800-1850». En Jim Samson, ed. *The Cambridge Companion to Chopin*, 11-31. New York: Cambridge University Press, 1992.
- ROMERO TOBAR, LEONARDO. «Españoles en París. Contactos de románticos españoles y escritores franceses contemporáneos». En Jean-René Aymes, Javier Fernández-Sebastián, eds. *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, 215-226. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Presses de la Université Sorbonne Nouvelle, 1997.
- ROSENBLUM, SANDRA P. «“A composer know here but to few”: the Reception and Performance Styles of Chopin’s Music in America, 1839-1900». En Halina Goldberg, ed. *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries*, 314-353. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- ROWLAND, DAVID. «Chopin’s tempo rubato in context». En Jim Samson, ed. *Chopin’s Studies 2*, 199-213. New York: Cambridge University Press, 1994.
- SALAS VILLAR, GEMMA. «Pedro Pérez de Albéniz en el segundo centenario de su nacimiento», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), 97-125.
- *El piano romántico español*. Tesis Doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997.
- «Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4 (1997), 197-222.
- «Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid», *Revista de musicología*, vol. 22, nº 1 (1999), 209-246.
- «La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano», *Nasarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 15, nº 1-2 (1999), 9-56.
- «Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro». En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 8, 633-640. Madrid, SGAE, 2002.
- «Análisis de la balada para piano y géneros afines en el piano romántico español», *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, 1 (2005), 774-791.
- «La recepción del Romanticismo en el piano de Santiago de Masarnau». En Luisa Morales y Walter A. Clark, eds. *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz*, 25-40. Almería: Asociación Cultural Leal, 2010.
- «La relación de Santiago Masarnau y Frédéric Chopin a través del Vals en La menor Op. 34 nº 2», *Revista de musicología*, Vol. 33, Nº 1-2 (2010), 299-312.
- «La difusión del piano romántico en Madrid (1830-1856)». En Begoña Lolo y Carlos Gosálvez Lara, coords. *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, 407-420. Madrid: UAM Ediciones: Ministerio de Economía y Competitividad, 2012.

- SAMSON, JIM, ed. *The Cambridge Companion to Chopin*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- «Myth and reality: a biographical introduction». En Jim Samson, ed. *The Cambridge Companion to Chopin*, 1-8. New York: Cambridge University Press, 1992.
 - «Chopin reception: Theory, history, analysis». En John Rink y Jim Samson, eds. *Chopin Studies*, vol. 2, 1-17. New York: Cambridge University Press, 1994.
 - *The Music of Chopin*. London: Routledge, 1985, [reimpresión: Oxford: Clarendon Press, 1994].
 - *Chopin Studies*. New York: Cambridge University Press, 1988.
 - *et ál. Falla-Chopin: la música más pura*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1999.
 - «Chopin y el siglo XX». En Jim Samson *et ál. Falla-Chopin: la música más pura*, 15-29. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1999.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, LETICIA. *La música en el ideario y la acción del Krausismo e Institucionismo españoles*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- *Música para un ideal: Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2009.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, MARÍA ALMUDENA. *José Tragó y Arana (1856-1934) Pianista y compositor español*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015.
- SANCHO GARCÍA, MANUEL. «Ámbitos de interpretación pianística en la Valencia del siglo XIX: el salón burgués, la sala de conciertos y el café». En José Antonio Gómez, ed. *El piano en España entre 1830 y 1920*, 639-654. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015.
- SAND, GEORGE. *Un invierno en Mallorca*. Traducido y anotado por Pedro Estelrich con un prólogo de Gabriel Alomar, 2ª edición. Palma de Mallorca: José Tous, 1932.
- *Historia de mi vida*. Madrid: Edaf, 1969.
- SLATFOR, RODNEY. «Bottesini, Giovanni», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, 85-86. Oxford University Press, 2001.
- SOBRINO, RAMÓN. «La música sinfónica en el siglo XIX». En Emilio Casares y Celsa Alonso, eds. *La música española en el siglo XIX*, 315-316. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- «González de la Riva Mallo, Francisco». En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 3, 761. Madrid: SGAE, 2002.
 - «Mirecki Larramet, Víctor», En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 7, 613. Madrid: SGAE, 2002.
 - , SALAS VILLAR, GEMMA. «Guelbenzu Fernández, Juan María», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 6, 60. Madrid: SGAE, 2002.
- SOTO VISO, MARGARITA, M. CARREIRA, XOÁN. «Adalid Gurrea, Marcial del», en Emilio Casares Rodicio, dir., *DMEH*, vol. 1, 60. Madrid: SGAE, 2002.
- SUÁREZ PAJARES, JAVIER. «Bolero». En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 2, 556-562. Madrid: SGAE, 2002.
- TIELES FERRER, CECILIO. «Julián Fontana: el introductor de Chopin en Cuba», *Revista de Musicología*, vol. XI, 1 (1988), 123-150.

- TIMBRELL, CHARLES. «Planté, Francis», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, 894. Oxford University Press, 2001.
- TROCHIMCZYK, MAJA. «Chopin and the “Polish Race”: On National Ideologies and the Chopin Reception». En Halina Goldberg, ed. *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries*, 278-313. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- VARGAS LIÑÁN, MARÍA BELÉN. «La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874)». En Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López, coords. *Musicología global, musicología local*, 1655-1676. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013.
- VÁZQUEZ TUR, MARIANO. *El piano y su música en el siglo XIX en España*. Tesis Doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988.
- VEGA TOSCANO, ANA y SOBRINO SÁNCHEZ, RAMÓN. «Quesada Hore, Adolfo de». En Emilio Casares Rodicio, dir. *DMEH*, vol. 8, 1039-1040. Madrid: SGAE, 2002.
- VEINTIMILLA BONET, ALBERTO. *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis Doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2002.
- *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886): una vida de entrega a la cultura española*. Castellón: Piles, 2005.
- VUILLIER, GASTON y MOLL, FRANCESC DE B. *Viaje a las islas Baleares*. Palma de Mallorca: Olañeta, 2000.
- WALKER, ALAN. *Frederic Chopin: Profiles of the Man and the Musician*. London: Barrie & Rockliff, 1966.
- WEBER, WILLIAM. *La gran transformación en el gusto musical: La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- WILLIAMSON, JOHN. «Albert, Eugen d'», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, 299-300. Oxford University Press, 2001.
- ZAMOYSKI, ADAM. *Chopin: A New Biography*. London: William Collins Sons, 1979, [reeditado: *Chopin: Prince of the Romantics*. London: HarperCollins, 2010].
- ZEBROWSKI, DARIUSZ, ed. *Studies in Chopin*. Warsaw: Chopin Society, 1973.

ANEXOS

ANEXO I

RECUERDOS ANECDÓTICOS: LISZT Y CHOPIN (*Crónica de la música*, Madrid, 12-XII-1878, 3)

Una noche de reunión en casa de Jorge [*sic*] Sand, Liszt tocaba un nocturno de Chopin, y, según su costumbre, lo adornaba con trémolos que no estaban escritos. Chopin dio señales de impaciencia, y al terminar, se acercó al piano, y con su flemma inglesa, dijo a Liszt:

—Pues toca tú, —dijo Liszt levantándose.

—Bien, yo tocaré, —exclamó Chopin.

En aquel momento se apagó la lámpara, y cuando iban a encenderla, dijo Chopin:

—No encendáis la lámpara; por el contrario, apagad las bujías; basta la luz de la luna.

Y tocó durante una hora.

Es imposible decir cómo tocó; hay emociones que la pluma no puede describir. El auditorio no osaba respirar; y cuando Chopin terminó todos los ojos se hallaban bañados de lágrimas, incluso los de Liszt. Este estrechó a su compañero en los brazos exclamando:

— ¡Ah! Amigo mío, tenías razón; las obras de un genio como tú son sagradas y es una profanación tocarlas. Eres un verdadero poeta, y yo no soy más que un pianista.

—No, —replicó vivamente Chopin; —nuestro género es distinto. Tú sabes que nadie en el mundo puede tocar como tú a Weber y Beethoven. Vamos, toca el adagio en do sostenido menor de Beethoven, pero con formalidad, como tú sabes hacerlo cuando quieres.

Liszt tocó el adagio con toda su alma, y entonces se manifestó en el auditorio otro género de emoción; ya no eran las lágrimas dulces que Chopin había hecho derramar, sino los crueles sollozos de que habla Otelio. Aquello no era una elegía sino un drama.

Sin embargo, Chopin creyó haber eclipsado a Liszt aquella noche, y así lo manifestó a un amigo. Liszt lo supo y prometió vengarse con una venganza noble de artista.

En otra noche de reunión, Liszt suplicó a Chopin que tocara. Este se dispuso a complacer a su amigo, pero Liszt mandó apagar las luces y que se corrieran las cortinas para que la oscuridad fuese completa. Era un capricho de artista y se obedeció.

Pero en el momento en que Chopin iba a ponerse al piano en medio de la oscuridad, se le acercó Liszt, le dijo algunas palabras al oído y ocupó su lugar. Chopin, que no sabía lo que se proponía su amigo, le dejó hacer y tomó asiento bastante lejos del piano.

Entonces Liszt tocó exactamente todas las composiciones que Chopin había hecho oír en la noche memorable de que hemos hablado, pero las tocó con tan maravillosa imitación del estilo y de la manera de su rival, que era imposible no equivocarse, y en efecto, todos los concurrentes se equivocaron.

El mismo encanto, la misma emoción experimentaron los concurrentes. Cuando el éxtasis se hallaba en su colmo, Liszt encendió de repente una cerilla y con ella las bujías del piano. Un grito de asombro se oyó en la reunión,

—¡Qué! ¿Erais vos?

—Ya lo veis.

—Creíamos que era Chopin.

—¿Qué dices a esto? —preguntó Liszt a su rival.

—Digo lo que todos: yo creía que era yo el que tocaba.

—Ya ves, —dijo Liszt levantándose, —cómo Liszt puede ser Chopin cuando quiere. ¿Podrá Chopin llegar a ser Liszt?

Era un reto, pero Chopin no quiso nunca aceptarlo.

ANEXO II

UN FENÓMENO MUSICAL (J. Ladimir, «Un fenómeno musical», *Gaceta musical de Madrid*, Madrid, 13-I-1856, 7.)

Chopin, este artista íntimo y fantástico, esta débil y delicada organización musical, gastada por una perpetuo aspiración hacia lo infinito, Federico Chopin, como todos los caracteres serios y melancólicos, desplegaba frecuentemente en un reducido círculo de amigos la más expansiva jovilidad. Nadie hubiera dicho en aquellos momentos que debía tan pronto confundirse en la noche eterna con Mozart, Schubert, Weber, Herold, Bellini, Mendelssohn y tantas otras estrellas eclipsadas antes de tiempo.

En aquellos momentos de abandono, Chopin que aborrecía a los virtuosos brillantes, a los pianistas prestidigitadores, a los que se complacen en vencer dificultades insuperables, reproducía en su instrumento favorito, sus fórmulas habituales y las ridiculizaba de tal modo, que hacía prorrumper en una risa descompasada.

Cierto día llegó a su noticia que un virtuoso que había venido de Alemania, excitaba en París una frenética admiración por la extraordinaria perfección con que ejecutaba las más maravillosas variaciones de piano que se habían oído jamás.

Chopin, deseoso de conocer y de oír a esta celebridad de fresa data, arregló las cosas de manera, que al fin lograron encontrarse los dos pianistas.

El fenómeno alemán ejecutó su pieza de tal manera, que dejó pasmado a su antagonista de celos o de placer. Chopin le suplicó que la repitiese una y otra vez, lo cual hizo el otro con la mejor voluntad.

Lleno de admiración a la vista de tan prodigiosa ejecución, Chopin suplicó al virtuoso que tocara una fantasía que estaba entonces en boga, declarándole que si la ejecutaba como la precedente, no trataría de disputarle la preeminencia.

-Yo no toco otra pieza, dijo el fenómeno.

-¿Por qué?

-Porque no sé ninguna.

-¿Pues cuánto tiempo hace que estudia Vd. la que acaba de tocar?

-Veintisiete años.

Chopin desde entonces no quiso volver a ver más fenómenos, y cuando se le hablaba de algún virtuoso cuya reputación brillaba súbitamente, se sonría, y contaba esta aventura.

ANEXO III

OBRAS COMPLETAS DE CHOPIN EDITADAS POR BONIFACIO ESLAVA (1867-1870)		
Nº DE OBRA EN LA EDICIÓN DE ESLAVA	TÍTULO QUE APARECE EN LA PORTADA DE LA EDICIÓN DE ESLAVA	TÍTULO Y CATALOGACIÓN COMPLETA DE LA OBRA
TOMO 1º (TOMO 9º DEL MUSEO CLÁSICO DE LOS PIANISTAS)		
1º	Rondó en <i>do menor</i>	<i>Rondó op. 1 en Do menor</i>
2º	D. Juan, Fantasía	<i>Variaciones op. 2 en Si bemol mayor</i> , para piano y orquesta, sobre «Là ci darem la mano» de la ópera «Don Giovanni» de W. A. Mozart
3º	Primera polonesa ⁶⁷⁹	<i>Introducción y polonesa brillante op. 3 en Do mayor</i> , para cello y piano
5º	Rondó	<i>Rondó (À la Mazur) op. 5 en Fa mayor</i> , para piano
6º	Cuatro mazurkas	Cuatro <i>Mazurkas op. 6</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • Nº 1 en Fa # menor • Nº 2 en Do # menor • Nº 3 en Mi mayor • Nº 4 en Mi b menor
7º	Cuatro mazurkas ⁶⁸⁰	Cinco <i>Mazurkas op. 7</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • Nº 1 en Si b mayor • Nº 2 en La menor • Nº 3 en Fa menor • Nº 4 en La b mayor
9º	Tres nocturnos	Tres <i>Nocturnos op. 9</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • Nº 1 en Si b menor • Nº 2 en Mi b mayor • Nº 3 en Si mayor
11º	Primer concierto en <i>mi m</i>	<i>Concierto op. 11 en Mi menor</i> , para piano y orquesta
13º	Fantasía	<i>Gran Fantasía sobre Melodías Polacas op. 13 en La mayor</i> , para piano y orquesta
14º	Krakowiak, gr. rondó	<i>Gran Rondó de Concierto, ("Krakowiak") op. 14 en Fa mayor</i>
TOMO 2º (TOMO 10º DEL MUSEO CLÁSICO DE LOS PIANISTAS)		
15º	Tres nocturnos	Tres <i>Nocturnos op. 15</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • Nº 1 en Fa mayor • Nº 2 en Fa # mayor • Nº 3 en Sol menor
16º	Rondó en <i>mi bemol</i>	<i>Rondó op. 16 en Mi bemol mayor</i> , para piano

⁶⁷⁹ Escrita para piano solo.⁶⁸⁰ Falta la *Mazurca op. 6 n.º 5* en Do mayor

17º	Cuatro mazurkas	Cuatro <i>Mazurcas op. 17</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Si b mayor • N° 2 en Mi menor • N° 3 en La b mayor • N° 4 en La menor
18º	Gran vals	<i>Gran Vals Brillante op. 18 en Mi bemol mayor</i> , para piano
19º	Bolero	<i>Bolero op. 19 en La menor</i> , para piano
20º	Primer Scherzo	<i>Scherzo n.º 1, op. 20 en Si menor</i> , para piano
21º	Segundo concierto en <i>fa</i>	<i>Concierto op. 21 en Fa menor</i> , para piano y orquesta
22º	Gran polonesa	<i>Andante spianato y Gran Polonesa brillante op. 22 en Mi bemol mayor</i> , para piano
23º	Balada	<i>Balada n.º 1, op. 23 en Sol menor</i> , para piano
24º	Dos mazurkas ⁶⁸¹	Cuatro <i>Mazurcas op. 24</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Sol menor • N° 2 en Do mayor • N° 3 en La b mayor • N° 4 en Si b menor
26º	Dos polonesas	Dos <i>Polonesas op. 26</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Do # menor • N° 2 en Mi b menor
27º	Dos nocturnos	Dos <i>Nocturnos op. 27</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Do # menor • N° 2 en Re b mayor
29º	Primer impromptu	<i>Impromptu n.º 1, op. 29 en La bemol mayor</i> , para piano
30º	Cuatro mazurkas	Cuatro <i>Mazurcas op. 30</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Do menor • N° 2 en Si menor • N° 3 en Re b mayor • N° 4 en Do # menor
TOMO 3º (TOMO 11º DEL MUSEO CLÁSICO DE LOS PIANISTAS)		
31º	Segundo scherzo	<i>Scherzo n.º 2, op. 31 en Si bemol menor</i> , para piano
32º	Nocturno ⁶⁸²	Dos <i>Nocturnos op. 32</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Si mayor

⁶⁸¹ Es una errata en el índice ya que se refiere a las *Cuatro Mazurcas op. 24*, para piano. En el interior, en la partitura correspondiente, se señalan correctamente las cuatro mazurkas.

⁶⁸² Falta el *Nocturno op. 32 n.º 2* en La b mayor.

33°	Cuatro mazurkas ⁶⁸³	Cuatro <i>Mazurcas op. 33</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Sol # menor • N° 2 en Re mayor • N° 3 en Do mayor • N° 4 en Si menor
34°	Tres vals	Tres <i>Valses op. 34</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en La b mayor • N° 2 en La menor • N° 3 en Fa mayor
35°	Sonata en si bemol ⁶⁸⁴	<i>Sonata op. 35 en Si bemol menor</i> para piano,
36°	Segundo impromptu	<i>Impromptu n. ° 2, op. 36 en Fa sostenido mayor</i> , para piano
37°	Dos nocturnos	Dos <i>Nocturnos op. 37</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Sol menor • N° 2 en Sol mayor
38°	Segunda balada	<i>Balada n. ° 2, op. 38 en Fa mayor/La menor</i> , para piano
39°	Tercer scherzo	<i>Scherzo n. ° 3, op. 39 en Do sostenido menor</i> , para piano
40°	Dos polonesas	Dos <i>Polonesas op. 40</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en La mayor • N° 2 en Do menor
41°	Cuatro mazurkas	Cuatro <i>Mazurcas op. 41</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Mi menor • N° 2 en Si mayor • N° 3 en La b mayor • N° 4 en Do # menor
42°	Gran vals	<i>Vals op. 42 en La bemol mayor</i> , para piano
43°	Tarantela	<i>Tarantella op. 43 en La bemol mayor</i> , para piano
44°	Polonesa	<i>Polonesa op. 44 en Fa sostenido menor</i> , para piano
46°	Alegro de concierto	<i>Allegro de Concierto op. 46 en La mayor</i> , para piano
47°	Tercera balada	<i>Balada n. ° 3, op. 47 en La bemol mayor</i> , para piano
48°	Dos nocturnos	Dos <i>Nocturnos op. 48</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Do menor • N° 2 en Fa # menor
49°	Fantasia	<i>Fantasia op. 49 en Fa menor/La bemol mayor</i> , para piano
TOMO 4° (TOMO 12° DEL MUSEO CLÁSICO DE LOS PIANISTAS)		

⁶⁸³ Aparecen en otro orden.

⁶⁸⁴ Aparecen solo los dos últimos movimientos: *Marcha fúnebre. Lento y Finale. Presto.*

50°	Tres mazurkas	Tres <i>Mazurkas op. 50</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Sol mayor • N° 2 en La b mayor • N° 3 en Do # menor
51°	Tercer impromptu	<i>Impromptu n. ° 3, op. 51 en Sol bemol mayor</i> , para piano
52°	Cuatro baladas ⁶⁸⁵	<i>Balada n. ° 4, op. 52 en Fa menor</i> , para piano
53°	Octava polonesa	<i>Polonesa op. 53, en La bemol mayor, «Heroica»</i> , para piano
54°	Cuarto scherzo	<i>Scherzo n. ° 4, op. 54 en Mi mayor</i> , para piano
55°	Dos nocturnos	Dos <i>Nocturnos op. 55</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Fa menor • N° 2 en Mi b mayor
56°	Tres mazurkas	Tres <i>Mazurkas op. 56</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Si mayor • N° 2 en Do mayor • N° 3 en Do menor
57°	La berceuse	<i>Berceuse op. 57 en Re bemol mayor</i> , para piano
58°	Gr. Sonata en si m	<i>Sonata op. 58 en Si menor</i> , para piano,
59°	Tres mazurkas	Tres <i>Mazurkas op. 59</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en La menor • N° 2 en La b mayor • N° 3 en Fa # menor
60°	Barcarola	<i>Barcarola op. 60 en Fa sostenido mayor</i> , para piano
61°	Polonesa	<i>Polonesa-fantasia op. 61 en La bemol mayor</i> , para piano
62°	Dos nocturnos	Dos <i>Nocturnos op. 62</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Si mayor • N° 2 en Mi mayor
63°	Tres mazurkas	Tres <i>Mazurkas op. 63</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Si mayor • N° 2 en Fa menor • N° 3 en Do # menor
64°	Tres valeses	Tres <i>Valses op. 64</i> , para piano <ul style="list-style-type: none"> • N° 1 en Re b mayor • N° 2 en Do # menor • N° 3 en La b mayor

⁶⁸⁵ Es una errata en el índice ya que se refiere únicamente a la *Balada n. ° 4, op. 52 en Fa menor*, para piano. En el interior, en la partitura correspondiente, se señalan correctamente.

ANEXO IV

Interpretaciones de la música de Chopin en España durante el siglo XIX. Se excluyen de esta lista las piezas de música de cámara y los arreglos para otros instrumentos o agrupaciones.

FECHA	PIANISTA	OBRAS	LUGAR	OBSERVACIONES
28-X-1844	Franz Liszt	Mazurca	Salón del Liceo artístico y Literario	
¿?-VII-1853	Alejandro Esain	[Sin especificar]	Casa de Guelbenzu	
¿?-II-1862	María Martín	Impromptu	Casa de la baronesa Hortega	
25-II-1862	¿?	Piezas de piano y canto [sin especificar]	Casa de los Sres. De Soler	
6-III-1864	Adolfo de Quesada	Variaciones en Si bemol mayor, «Là ci darem la mano», sobre el <i>Don Giovanni</i> , de Mozart, op. 2	Conservatorio de Madrid	1º Concierto en el Conservatorio
11-IV-1866	Eduardo Compta	Impromptu en do sostenido menor, «Fantasía-impromptu» op. póstumo 66	Conservatorio de Madrid	
6-V-1866	Santiago Arrillaga (discípulo de Manuel Mendizábal)	Impromptu en do sostenido menor, «Fantasía-impromptu» op. póstumo 66	Conservatorio de Madrid	Ejercicios Lírico Dramáticos
1866	Juan Miralles	[Sin especificar]	Barcelona	Da varios conciertos en Barcelona
23-VIII-1867	María Martín	Impromptu	Granja de San Ildefonso	
26-IV-1868	Lecuona	Nocturno		Celebración de un bautizo
13-XII-1868	Srta. Lorenzo	Impromptu	Conservatorio de Madrid	Ejercicio mensual
21-XI-1870	Sr. Enrique Pérez Menéndez	Impromptu	Conservatorio de Madrid	Liceo-recreativo
17-III-1871	Titus D'Ernesti	Balada	Conservatorio de Madrid	
19-IV-1871	Rosa Izquierdo	Bolero, op. 19	Conservatorio de Madrid	
1-III-1872	Heredia (discípulo de Compta) Segundo premio de la Escuela Nacional	Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Conservatorio de Madrid	
	Isabel Deande Echevarría (discípula de Compta) Segundo premio de la Escuela Nacional	Estudio en do menor e Impromptu		

LA RECEPCIÓN DE CHOPIN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

7-7-1872	¿?	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Salón Eslava (Gran Café de Granada)	
10-III-1873	¿?	¿?	Liceo Piquer	
14-X-1873	Ramón Garmendia (6º año, alumno de Mendizábal)	Balada	Conservatorio de Madrid	Ejercicios por los alumnos.
8-V-1873	Carlos Beck	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Conservatorio de Madrid	
30-I-1874	Carlos Beck	¿?	Conservatorio de Madrid	
2-III-1874	Isabel Deande Echevarría (discípula de Compta)	Balada	Conservatorio de Madrid	Cuarto concierto de la Filarmónica de Madrid
23-IV-1874	Teobaldo Power	Concierto nº 2, en fa menor, op. 21	Conservatorio de Madrid	
2-X-1874	Segura (Alumno de Compta)	Polonesa	Conservatorio de Madrid	Distribución de premios y apertura del curso
8-XI-1874	Ramón Garmendia (7º año alumno de Mendizábal)	Bolero, op. 19	Conservatorio de Madrid	Ejercicios de la Escuela Nacional de Música
25-IV-1874	Domingo Heredia (1º premio, clase de Compta)	Scherzo nº 2, en si bemol menor, op. 31	Conservatorio de Madrid	
¿?-XII-1874	Mestern	Vals	Sociedad Filarmónica	
25-I-1875	Carlos Beck	Nocturno	Conservatorio de Madrid	
1-III-1875	Teobaldo Power	Allegro de concierto, en La mayor, op. 46	Conservatorio de Madrid	
27-III-1875	Teobaldo Power	Rondó en Mi bemol mayor, op. 16	Conservatorio de Madrid	
12-V-1875	Teobaldo Power	Rondó en Mi bemol mayor, op. 16	Teatro Español	
18-IX-1875	[sin especificar]	Valses	Liceo de Málaga	
2-X-1875	Srta. Fernández	Concierto para piano [sin especificar]	Conservatorio de Madrid	Apertura del curso escolar
	Srta. Parra y Sr. Rey	Rondó para dos pianos en Do mayor, op. póstumo 73		
¿?-XII-1875	Trinidad Scholtz	Vals, Impromptu	Sociedad Filarmónica	
10-III-1876	Carlos Beck	Nocturno	Conservatorio de Madrid	
28-XI-1876	Srta. González (Discípula de Zabalza)	Scherzo	Conservatorio de Madrid	Ejercicios del conservatorio
9-III-1877	Carlos Beck	Allegro de concierto, en La mayor, op. 46	Conservatorio de Madrid	

22-III-1877	Mañas (Discípulo de Compta)	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Teatro de la Alhambra	
7-V-1877	Planté	Scherzo de Sonata para piano nº2, en si bemol menor, op. 35	Teatro Español	
21-XII-1877	Vicente Costa y Noguerras	Polonesa en nº1, en do sostenido menor, op. 26	Conservatorio de Madrid	
13-I-1878	José Tragó	Romanza y Rondó final del Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Teatro de la Comedia	
22-III-1878	José Tragó	Nocturno op. 27 nº2, en Re bemol mayor	Teatro de la Comedia	
22-IV-1878	Vicente Costa y Noguerras	[sin especificar]	Conservatorio de Madrid	
25-V-1878	Pilar Fernández de la Mora	Vals brillante, en Mi bemol mayor, op. 18	Conservatorio de Madrid	
27-V-1878	José Tragó	Concierto nº 1, en mi menor, op. 11 y nocturno en fa #	Teatro de la Comedia	
28-V-1878	José Tragó	Último movimiento del Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Teatro del Príncipe Alfonso	Sociedad Unión artístico-musical dirigida por T. Bretón
20-VI-1878	Pilar Fernández de la Mora	Vals	Teatro de la Comedia	
17-XII-1878	Srta. Ahumada	Polonesa	[sin especificar]	Fiesta organizada por la duquesa de Valencia
29-XII-1878	Aguirre	Marcha fúnebre	Café de Granada (pasaje de San Ginés)	
21-III-1879	Carlos Beck	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Teatro de la Zarzuela	Velada literario-musical
29-III-1879	Srta. Serrano (alumna de Zabalza)	Impromptu	Conservatorio de Madrid	Ejercicios
6-IV-1879	Carlos Beck	Romanza del Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Teatro del Príncipe Alfonso	
13-IV-1879	Rey	Impromptu	Institución libre de enseñanza	
¿?-IV-1879	Rey	Polonesa	Institución libre de enseñanza	
2-X-1879	Srta. Serrano (alumna de Zabalza)	1º movimiento del . Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Conservatorio de Madrid	Apertura del curso
	Srta. Maffei (Alumna de Compta)	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22		
18-II-1880	Matilde Felter	Fantasia, op. 49	Liceo Cervantes	
¿?-X-1880	Srta. Elisa Veloso (alumna premiada de Compta)	Scherzo nº3, en do sostenido menor, op. 39	Conservatorio de Madrid	Apertura del curso
10-X-1880	Saint-Saëns	Nocturno op. 15 nº2,	Teatro del	

LA RECEPCIÓN DE CHOPIN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

		en Fa sostenido mayor	Príncipe Alfonso	
25-X-1880	Saint-Saëns	Nocturno	Teatro Principal de Jerez	
4-XI-1880	Carlos Beck	Nocturno op.27	Teatro de la Comedia	Concierto de la Sociedad Coral, dirigida por Ricardo villa.
¿?-XI-1880	Carles G. Vidiella	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Ateneo Barcelonés	
¿?-I-1881	Juana Douste	Estudio en la menor	Círculo artístico y literario	Niña prodigio
31-I-1881	Srta. Elvira Higuera	Scherzo	El Fomento de las Artes	Velada literaria musical
31-I-1881	Anton Rubinstein	Nocturno y polonesa	Teatro de Apolo	
3-II-1881	Anton Rubinstein	Fantasia, op. 49, Barcarola en fa sostenido menor, op. 60, mazurca, vals y estudio	Teatro de Apolo	
4-II-1881	Anton Rubinstein	Marcha fúnebre	Teatro de Apolo	
23-II-1881	Anton Rubinstein	Marcha fúnebre y el allegro de la Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35	Teatro del Liceo de Barcelona	
¿?-II-1881	Anton Rubinstein	Barcarola en fa sostenido menor, op. 60	Salón del Conservatorio de Valencia	
1-III-1881	Anton Rubinstein	Fantasia, op. 49, nocturno y polonesa	Teatro Principal de Valencia	
3-III-1881	Anton Rubinstein	Fantasia, op. 49, nocturno y polonesa	Teatro de Isabel la Católica de Granada	
¿?-III-1881	Anton Rubinstein	[sin especificar]	Sevilla	
¿?-III-1881	Anton Rubinstein	[sin especificar]	Cádiz	
20-III-1881	Cruz Cerezo y Alvar (Alumno de Zabalza)	Impromptu en do sostenido menor, «Fantasia-impromptu» op. póstumo 66	Liceo Cervantes	Conmemoración del aniversario del Orfeón de Madrid
	José Pérez é Irache, primer premio del Conservatorio	Scherzo nº2, en si bemol menor, op. 31		
22-V-1881	José Tragó	Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Teatro Real	Homenaje a Calderón de la Barca
¿?-VI-1881	Roldán	Rondó en do menor, op. 1	Sociedad Filarmónica de Málaga	
¿?-VI-1881	Rey	Impromptu	Teatro de Cervantes	Sociedad de Sextetos dirigida por Regino Martínez
¿?-IX-1881	Jiménez Delgado	Concierto nº 2, en fa menor, op. 21	Conservatorio de Madrid	Velada literio-musical de la Sociedad de Escritores y Artistas
22-XI-1881	Srta. Delgado (alumna de Mendizábal)	Scherzo nº2, en si bemol menor, op. 31	Conservatorio de Madrid	

¿?-XI-1881	Sophie Menter	Canto polaco y el Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Teatro Principal de Barcelona	
4-XI-1881	Sophie Menter	Preludio op. 28 nº 23, en fa mayor; estudio en mi menor; vals; mazurca; y el Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Teatro de la Zarzuela	
7-XI-1881	Sophie Menter	Nocturno	Teatro de la Zarzuela	
10-XI-1881	Sophie Menter	Estudio y nocturno	Teatro de la Zarzuela	
29-I-1882	Srta. Rodríguez (alumna de Mendizábal)	Balada	Conservatorio de Madrid	Ejercicios prácticos de los alumnos
	Monge (alumno de Compta)	9º polonesa		
	Concepción Díaz (alumna de Mendizábal)	3º polonesa		
¿?-II-1882	Srta. Martínez	Estudio en mi menor	Conservatorio de Madrid	Ejercicios lirico-dramáticos
¿?-II-1882	María Luisa Chevalier	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Conservatorio de Madrid	Ejercicios lirico-dramáticos
4-IV-1882	Dámaso Zabalza	Scherzo nº2, en si bemol menor, op. 31	Conservatorio de Madrid	Velada en honor a Murillo
¿?-V-1882	Srta. Josefa Fernández del Coro	Vals brillante, en Mi bemol mayor, op. 18	Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia, Cádiz	
¿?-V-1882	Isaac Albéniz	Polonesa en La bemol mayor, op. 53; Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22; impromptu nº1, mazurca 6 y 7, Polonesa op. 26 nº 1, en do sostenido menor y Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Gran teatro de Córdoba	
20-V-1882	Isabel Echeverría	Nocturno	Conservatorio de Madrid	
¿?-VI-1882	Teobaldo Power	Octava polonesa	Tienda del Círculo mercantil	
¿?-VI-1882	José Tragó	Nocturno op. 27 nº 2, en Re bemol mayor y la Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Teatro Principal, Barcelona	
¿?-VI-1882	Isaac Albéniz	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia, Cádiz	

LA RECEPCIÓN DE CHOPIN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

¿?-VII-1882	Srta. Hacar (Doña María)	Impromptu en do sostenido menor, «Fantasía-impromptu» op. póstumo 66	Córdoba	Ejercicios de los alumnos
	Srta. Matilla	Polonesa		
¿?-VII-1882	Cándido Peña	Vals	[sin especificar]	«modesto aficionado»
¿?-XI-1882	Serrano	Sonata para piano nº 3, en si menor, op. 58	Conservatorio de Madrid	Ejercicio de las oposiciones para cubrir la plaza de profesor de piano, vacante por la muerte de Compta
	Vicente Mañas	Balada nº1, en sol menor, op. 23		
4-XII-1882	Cerezo	Balada nº1, en sol menor, op. 23	Círculo Vasco-Navarro	
	Dámaso Zabalza	Scherzo nº 2, en si bemol menor, op. 31		
5-XII-1882	Francis Planté	Scherzo de la de Sonata para piano nº2, en si bemol menor, op. 35 y un estudio	Teatro Principal de Barcelona	
16-XII-1882	Isaac Albéniz	[sin especificar]	Círculo Vasco-Navarro	
¿?-XII-1882	Carlos Sobrino	Polonesa	Coruña	
¿?-XII-1882	Manuel Aguilera	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Paraninfo del antiguo convento de Agustinos (Jaén)	Velada literaria y artística
12-XII-1882	Francis Planté	Scherzo de la de Sonata para piano nº2, en si bemol menor, op. 35 y estudio en do menor, Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Teatro Español	
¿?-XII-1882	Francis Planté	Scherzo de la Sonata para piano nº2, en si bemol menor, op. 35 y estudio en do menor	Teatro Principal de Barcelona	
¿?-XII-1882	Francis Planté	Concierto nº 1, en mi menor, op. 11 y dos estudios	Teatro Principal de Barcelona	
3-III-1883	Elisa del Rey y Vicente Lozano	1º y 2º movimientos del Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Conservatorio de Madrid	Ejercicio de oposiciones a pensiones para estudiar en el extranjero
8-IV-1883	Concepción Rodríguez (1º premio del conservatorio)	Primera polonesa	El Fomento de las Artes	
16-IV-1883	Carlos Beck	Vals y Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47	Conservatorio de Madrid	
16-IV-1883	José Tragó	Nocturno y Polonesa en La bemol mayor,	Salón Zozaya	Inauguración de la sala

ANEXOS

		op. 53		
23-IV-1883	Capitan Voyer	Marcha fúnebre	Salón de la casa Bernareggi, Barcelona	
29-IV-1883	Miquel Capllonch	Primera polonesa	Conservatorio de Madrid	Ejercicios del conservatorio
8-V-1883	Carles G. Vidiella	Concierto [sin especificar]	Teatro Principal de Barcelona	
23-V-1883	María Luisa Chevalier	Balada	Salón Zozaya	
4-VI-1883	María Luisa Chevalier	Polonesa	Teatro Español	
21-X-1883	Emil Sauer	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57 y balada	Salón Zozaya	
26-X-1883	Emil Sauer	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57, Estudio op. 25, nocturno op. 27 y balada	Teatro Español	
29-X-1883	Emil Sauer	Nocturno op. 27, dos estudios, Berceuse en Re bemol mayor, op. 57 y Balada nº1, en sol menor, op. 23	Conservatorio de Madrid	
22-XI-1883	Srta. Ginot	Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Colegio del Sr. Ginot, Barcelona	
9-XII-1883	Srta. Cabañas	Primero solo del Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Conservatorio de Madrid	Premios del conservatorio
6-I-1884	Srta. Torregrosa (alumna de Power)	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Conservatorio de Madrid	
25-I-1884	Conchita Ginót	Impromptu y polonesa	Colegio del Sr. Ginot, Barcelona	
7-III-1884	Juan Bautista Pujol	Polonesa, impromptu	Ateneo Barcelonés	
14-III-1884	Isaac Albéniz	Preludio op. 28, nº 15, en Re bemol mayor	Ateneo Barcelonés	
21-III-1884	Teobaldo Power	Vals	Conservatorio de Madrid	
21-III-1884	Lorenzo Bau	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Ateneo Barcelonés	
30-III-1884	Teobaldo Power	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22, vals	Teatro de la Zarzuela	Sociedad de Conciertos
30-IV-1884	Belén Gastón	Vals e impromptu	Casa del ministro de Venezuela (calle de Fuencarral, Madrid)	Fiesta del aniversario de la boda de una de sus hijas
4-V-1884	Juan María Guelbenzu	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Salón Romero	Inauguración de la sala
4-V-1884	Emilia Quintero	Estudio 12	Conservatorio de Madrid	Ejercicios del conservatorio

LA RECEPCIÓN DE CHOPIN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

12-V-1884	José Tragó	Nocturno	Teatro de la Comedia	
31-V-1884	José Viñas y Fornells	Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Teatro Principal	
6-VII-1884	Cinco discípulas y cuatro discípulos de Bau	Concierto nº 2, en fa menor, op. 21	Salón de Conciertos de la casa Bernareggi y C. ^a	Concurso
6-VIII-1884	Furundarena	Balada	[sin especificar]	
30-XI-1884	Jiménez Delgado	Vals, polonesa	Salón Romero	
29-XII-1884	[sin especificar]	Polonesa	Exposición de Artes Industriales del Fomento	
30-XII-1884	Cerezo	Balada	Salón Romero	Instituto Filarmónico
	Peña	Polonesa		
22-I-1885	Srta. Llisó	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Salones del Centro Fabril Internacional	
3-II-1885	Gloria	Impromptu	Salón Romero	
26-II-1885	Riera	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Establecimiento de pianos de D. Tomás Homs (Barcelona)	
15-III-1885	[sin especificar]	[sin especificar]	Círculo de la Unión Mercantil	
20-III-1885	Isaac Albéniz	Sonata para piano nº2, en si bemol menor, op. 35	Ateneo Barcelonés	
31-III-1885	Srta. San Román y Sr. Aguirre (alumnos de Zabalza)	Scherzo y Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Conservatorio de Madrid	Ejercicios del conservatorio
13-IV-1885	Pilar Fernández de la Mora	Sonata	Palacio	
3-V-1885	Otuna	Vals	Salón Romero	
10-V-1885	Srta. Beuoit	Impromptu	Salón Romero	
14-V-1885	[sin especificar]	[sin especificar]	Teatro Martín	Alumnos del Conservatorio
19-VII-1885	Javier Jiménez Delgado	Polonesa y vals	Teatro de la Comedia	
22-XI-1885	Srta. Martín (alumna de Peña)	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Conservatorio de Madrid	Inauguración del curso y reparto de premios
24-IX-1885	Javier Jiménez Delgado	Polonesa y vals	Teatro del Príncipe Alfonso	
27-XII-1885	Pacheco (alumno de Mendizábal)	Bolero op. 19	Conservatorio de Madrid	Ejercicio lirico-dramático
24-I-1886	Isaac Albéniz	Polonesa en La bemol mayor, op. 53, impromptu, Berceuse en Re bemol mayor, op. 5; vals, estudio nº12, Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35	Salón Romero	
7-II-1886	Srta. Castellá	Andante Spianato y	Salón de	

ANEXOS

		Gran Polonesa Brillante op. 22	Conciertos de la fábrica de pianos de los Sres. Bernareggi, Gassó y C. ^a (Barcelona)	
20-II-1886	Isaac Albéniz	Tres polonesas y la Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Círculo Mercantil	Érard cedido por Zozaya
24-II-1886	Manuel Guervos	[sin especificar]	Teatro de la Alhambra	
16-III-1886	Dámaso Zabalza	Vals op. 64 n° 1, en Re bemol mayor	Teatro de la Zarzuela	
20-III-1886	Aguirre	Nocturno y estudio	Salón Romero	Discípulos de Carlos Beck
22-III-1886	Javier Jiménez Delgado	Scherzo, Polonesa en La bemol mayor, op. 53, Polonesa op.26 n° 1, en do sostenido menor, impromptu, Berceuse en Re bemol mayor, op. 57; Mazurca, Vals op. 34 n° 1, en La bemol mayor, Vals op. 34 n° 2, en la menor, Vals op. 64 n° 1, en Re bemol mayor	Salón Romero	
24-III-1886	[sin especificar]	Balada n° 3, en La bemol mayor, op. 47	Instituto de Fomento del Trabajo Nacional (Barcelona)	
26-III-1886	Joaquín Larregla	Nocturno	Teatro Español	
26-III-1886	Dámaso Zabalza	Vals op. 64 n° 1, en Re bemol mayor	Circo de Price	Unión Artístico-Musical (Se dice que es el último concierto público que dio Zabalza)
29-III-1886	Javier Jiménez Delgado	Scherzo, Polonesa en La bemol mayor, op. 53 Polonesa op.26 n° 1, en do sostenido menor, impromptu, Berceuse en Re bemol mayor, op. 57; Mazurca, Vals op. 34 n° 1, en La bemol mayor, Vals op. 34 n° 2, en la menor, Vals op. 64 n° 1, en Re bemol mayor	Salón Romero	
6-IV-1886	Srta. Barceló Dotras	Nocturno y Scherzo	Establecimiento de pianos de D. Tomás Homs (Barcelona)	
9-IV-1886	Juan Bautista Pujol	Nocturno, vals, Scherzo n° 2, en si bemol menor, op. 31	Ateneo Barcelonés	

LA RECEPCIÓN DE CHOPIN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

10-IV-1886	Manuel Guervós	Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Salón Romero	
8-V-1886	Isaac Albéniz	[sin especificar]	Conservatorio de Madrid	
¿?-V-1886	Manzanos	[sin especificar]	Salón Romero	
10-VI-1886	Mario Calado	[sin especificar]	[sin especificar]	Tertulia privada
4-VII-1886	López Planas	Scherzo nº 2, en si bemol menor, op. 31	Círculo de Bellas Artes	Asociación Artística de la Juventud
26-XII-1886	[sin especificar]	[sin especificar]	Conservatorio de Madrid	Ejercicio lírico-dramático
30-I-1887	Oliver (alumno de Tragó)	Balada	Conservatorio de Madrid	Ejercicio de los alumnos
	Barber (alumno de Zabalza)	Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47		
31-I-1887	Romani y Domenech	Rondó para dos pianos en Do mayor, op. póstumo 73	Sucursal Érard (Barcelona)	
10-II-1887	José Tragó	Nocturno y polonesa	Salón Romero	Sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos (piezas no oídas en estas sesiones)
6-III-1887	Berthe Marx	Concierto nº 1, en mi menor, op. 11 y vals	Teatro Príncipe Alfonso	
¿?-IV-1887	Berthe Marx	Balada en la bemol	Liceo de Barcelona	
9-IV-1887	Srta. Torregrosa	Nocturno	Círculo de la Unión Mercantil	
10-IV-1887	Berthe Marx	Polonesa	Teatro de la Zarzuela	
11-V-1887	Sra. Stepanoff	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Teatro Real	
17-V-1887	Pura Barceló-Dotres	[sin especificar]	Establecimiento de pianos de D. Tomás Homs (Barcelona)	
18-VII-1887	Alumnas de la clase superior de piano de Juan Bautista Pujol	Primer tiempo del Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Escuela municipal de música (Barcelona)	Concurso
27-X-1887	Mario Calado	Nocturno y Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Teatro Principal de Barcelona	
23-XI-1887	Barber (alumno de Zabalza)	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Conservatorio de Madrid	Distribución de premios en el Conservatorio
	Pinilla (alumno de Tragó)	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57		
10-XII-1887	Jenaro Vallejos	Balada nº 1, en sol menor, op. 23	Palacio	
18-XII-1887	[sin especificar]	[sin especificar]	Conservatorio de Madrid	Ejercicio lírico-dramático
18-XII-1887	Barbero	[sin especificar]	Salón de sesiones	

			del Fomento de las Artes	
19-XII-1887	Manuel Guervós	Polonesa op. 26 nº 1, en do sostenido menor, Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22, vals	Salón Romero	
9-I-1888	Peña	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Salones del Centro Artístico (Granada)	
12-I-1888	Barber (alumno de Zabalza)	Polonesa	Conservatorio de Madrid	
27-I-1888	José Tragó	Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35	Salón Romero	
17-II-1888	José Tragó	Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Salón Romero	
8-III-1888	Francis Planté	Dos estudios, Balada nº 1, en sol menor, op. 23, Scherzo de la Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35, marcha fúnebre, Tarantella en La bemol mayor, op. 43	Salón Romero	
11-III-1888	Francis Planté	Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Teatro Príncipe Alfonso	
12-III-1888	Carles G. Vidiella	Vals en la menor y mazurca en si menor	Sucursal Érard en Barcelona	
24-IV-1888	Mariano Barber	Balada y polonesa	Círculo de Bellas Artes, sala de Ventas	
28-IV-1888	Clotilde Zanardi	Polonesa	Teatro Liceo (Barcelona)	
¿?-V-1888	Elisa del Álamo	Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Teatro Lírico (Barcelona)	Alumnos del Conservatorio de Música y Declamación del Liceo Barcelonés
1-V-1888	Srta. Mencía	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Círculo Mercantil	
2-V-1888	Manzanos	Marcha fúnebre	Círculo Militar	
16-V-1888	Srta. Pérez	Vals	Casino republicano	
18-V-1888	Fabián Facundarena y Labat	[sin especificar]	Palacio	
23-IX-1888	José Tragó	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Teatro Gayarre	
13-XII-1888	Berea	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Salón Romero	
14-XII-1888	José Tragó	Estudio y nocturno	Salón Romero	Sesión de la Sociedad de Cuartetos

LA RECEPCIÓN DE CHOPIN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

8-II-1889	Isaac Albéniz	Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35	Salón Romero	
18-II-1889	Martínez	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57 y polonesa	Salón Romero	
17-III-1889	José Tragó	Nocturno	Ateneo Madrid	
22-III-1889	José Tragó	Nocturno	Salón Romero	Primer concierto de <i>música di camera</i>
24-III-1889	D'Albert	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Teatro del Príncipe Alfonso	
¿?-III-1889	D'Albert	Concierto nº 1, en mi menor, op. 11 y vals	Teatro del Príncipe Alfonso	
3-IV-1889	D'Albert	Nocturno op. 62, Balada nº 1, en sol menor, op. 23, Impromptu en Fa sostenido mayor op. 36, Sonata para piano nº 3, en si menor, op. 58	Salón Romero	
7-IV-1889	D'Albert	Nocturno op. 27 nº2, Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Teatro del Príncipe Alfonso	Sociedad de Conciertos
¿?-IV-1889	Genaro Vallejos	Sonata	Iglesia de San José	Las Siete Palabras
10-IV-1889	Mario Calado	Mazurca	Teatro Liceo (Barcelona)	Obra fuera del programa
26-IV-1889	Mario Calado	[sin especificar]	Fomento de la Producción Española (Barcelona)	Asociación Musical de Barcelona
28-IV-1889	Maura Guerrero y Pérez (alumna de Isabel Echeverría de Aguirre)	Bolero, op. 19	Salón Romero	
8-V-1889	José Tragó	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Palacio	
9-V-1889	Francis Planté	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Salón Romero	
¿?-V-1889	Francis Planté	Dos estudios y un nocturno	Hotel de la calle Olózaga	Después de una comida organizada por Mr. Cambon
13-V-1889	Pepita Sans	[sin especificar]	Reunión familiar	
18-V-1889	José Tragó	Nocturno	Embajada francesa	
¿?-VI-1889	Gloria Keller	Polonesa	Casa de los señores Benavent	
	Elisa Espinós	Balada		
15-VI-1889	Moreno Rosales	Polonesa	Salones del Centro Artístico (Granada)	
3-VII-1889	Domènec Mas i Serracant	Polonesa	Teatro Principal (Barcelona)	
11-IX-1889	Carles G. Vidiella	Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Teatro Español	

3-XI-1889	Carles G. Vidiella	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57, Barcarola en fa sostenido menor, op. 60, mazurca y polonesa	Sociedad Lliga de Catalunya	
8-XI-1889	María Luisa Chevalier	Sonata para piano nº 3, en si menor, op. 58	Salón Romero	Sesión de la Sociedad de Cuartetos
15-XI-1889	Srta. Otero	Polonesa	Sucursal Érard (Barcelona)	
18-XI-1889	José Tragó	Nocturno	Salón Romero	Sociedad de música clásica <i>di camera</i>
2-XII-1889	José Tragó	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57 y Balada nº 1, en sol menor, op. 23	Salón Romero	
13-XII-1889	José Tragó	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57 y nocturno	Salón Romero	
18-XII-1889	Antonio Puig (alumno de Zabalza)	Nocturno en mi bemol, mazurca	Salón Romero	
	Luis Navarro (alumno de Zabalza)	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22, Nocturno op. 32, nº 2, en La bemol mayor		
	Antonio Puig y Luis Navarro (alumnos de Zabalza)	Rondó para dos pianos en Do mayor, op. póstumo 73		
27-XII-1889	Carles G. Vidiella	[sin especificar]	Asociación Musical de Barcelona	
30-XII-1889	Ana Otero	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Salón Romero	
9-III-1890	José Tragó	Nocturno	Teatro del Príncipe Alfonso	
10-III-1890	María Luisa Chevalier	Nocturno	Bilbao	Sociedad de Cuartetos
19-III-1890	Vallejos	Balada	Círculo de San Luis Gonzaga	Inauguración
29-III-1890	María Luisa Chevalier	Nocturno	Salón Romero	
30-III-1890	Furundarena	Marcha fúnebre	Centro del Ejército y de la Armada	En honor a Gayarre
¿?-III-1890	Srta. Abella (alumna de Zabalza)	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Salón Romero	Ateneo Hispano-portugués
12-IV-1890	Estudiantes portugueses	Nocturno	Teatro del Príncipe Alfonso	

LA RECEPCIÓN DE CHOPIN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

20-IV-1890	María Luisa Guerra	8º Polonesa, estudio en la menor	Ateneo de Madrid	
25-IV-1890	José Tragó	Polonesa, Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Teatro de la Comedia	
27-IV-1890	María Luisa Chevalier	Nocturno op. 27 nº 2, en Re bemol mayor	Ateneo de Madrid	
28-IV-1890	José Tragó	Estudio en do menor	Círculo de Bellas Artes	
¿?-IV-1890	Isaac Albéniz	[sin especificar]	Teatro del Liceo (Barcelona)	
15-V-1890	Enrique Granados	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57, Vals brillante, en Mi bemol mayor, op. 18 y balada	Teatro Lírico (Barcelona)	
29-VI-1890	María Luisa Ritter	Primer movimiento del Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Conservatorio de Madrid	Reparto de premios a los alumnos
¿?-IX-1890	Leo de Silka	Nocturno y Tarantella en La bemol mayor, op. 43	Ayete	
30-IX-1890	Luis Segura	Scherzo de la Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35	Gran salón del Restaurant del Parque (Barcelona)	Reparto de premios a los alumnos de la Escuela municipal de Música de Barcelona
19-X-1890	Carles G. Vidiella	[sin especificar]	Salón de Congresos del Palacio de Ciencias (Barcelona)	Asociación musical de Barcelona
24-X-1890	Andrés Monje	Balada nº 1, en sol menor, op. 23 y Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Salón Romero	
22-XII-1890	José Tragó	Estudio y nocturno	Salón Romero	Obras fuera del programa
29-XII-1890	José Tragó	Nocturno op. 27 nº 2, en Re bemol mayor, Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Salón Romero	
1-III-1891	Mario Calado	Nocturno	Teatro del Príncipe Alfonso	
1-III-1891	Zurrón	Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35	Salón Romero	
9-III-1891	Mario Calado	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Salón Romero	
13-III-1891	Segura	Scherzo de la Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35	Ateneo Barcelonés	
25-III-1891	Mariano Barber	Estudio, Balada, Nocturno, Impromptu, Vals, Andante	Salón Romero	

		Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22		
31-III-1891	Berthe Marx	Balada nº 2, en Fa mayor, op. 47	Teatro Español	
13-IV-1891	María Luisa Chevalier	Nocturno	Teatro de la Princesa	
¿?-IV-1891	Segura	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Conservatorio de Valencia	
27-IV-1891	Luisa Lacal	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Sociedad del Liceo filarmónico barcelonés	
7-VI-1891	Srta. Torregrosa	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57 y Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Ateneo de Madrid	
22-VII-1891	Consuelo Romero y Pilar Romero	Rondó para dos pianos en Do mayor, op. póstumo 73	Salón Montano	A dos pianos
9-VIII-1891	Srta. Vidal	[sin especificar]	Palacio de Ciencias (Barcelona)	Asociación Musical de Barcelona
¿?-IX-1891	Carlos Beck	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Casa del Sr. Lrente (Segovia)	
11-X-1891	Augusto de Obregón	Scherzo, Impromptu	Casino de Clases Pasivas (Barcelona)	
14-X-1891	José Tragó	Nocturno	Conservatorio de Madrid	
22-XI-1891	Sobejano (alumno de Mendizábal)	Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Conservatorio de Madrid	Distribución de premios
22-XI-1891	Carles G. Vidiella	Estudio en do mayor, Preludio op. 24 nº 17, en La bemol mayor, Mazurca en si menor	Palacio de Ciencias (Barcelona)	
27-XI-1891	José Tragó	Nocturno	Salón Romero	Obra fuera del programa
29-XI-1891	Carles G. Vidiella	Balada, Barcarola en fa sostenido menor, op. 60, Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Palacio de Ciencias (Barcelona)	
30-XI-1891	María Luisa Chevalier	Vals	Salón Romero	
6-XII-1891	Carles G. Vidiella	Estudio en la menor, nocturno, vals	Palacio de Ciencias (Barcelona)	
14-XII-1891	María Luisa Chevalier	Final de la sonata para piano nº 3, en si menor, op. 58	Salón Romero	
¿?-XII-1891	Carles G. Vidiella	Balada, Barcarola en fa sostenido menor, op. 60 y polonesa	Palacio de Ciencias (Barcelona)	
¿?-XII-1891	Carles G. Vidiella	Nocturno en mi bemol	Palacio de	

LA RECEPCIÓN DE CHOPIN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

		y vals	Ciencias (Barcelona)	
4-I-1892	Srta. Aguilar	Polonesa	Conservatorio del Liceo (Barcelona)	Acto de distribución de premios
17-I-1892	María de los Dolores Rodríguez	Polonesa en La bemol mayor, op. 53 y la Balada nº 1, en sol menor, op. 23	Ateneo de Madrid	
12-II-1892	[sin especificar]	[sin especificar]	Salón de Ciento de las Casas Consistoriales (Barcelona)	Reparto de premios a los alumnos de la Escuela municipal de Música
6-III-1892	[sin especificar]	[sin especificar]	Salón de Congresos del Palacio de Ciencias (Barcelona)	Asociación Musical de Barcelona
7-III-1892	Sabater	Polonesa	Salón Romero	
11-III-1892	Aceves	[sin especificar]	Círculo de la Unión Mercantil	
27-III-1892	Mario Calado	[sin especificar]	Teatro Lírico	
5-IV-1892	[sin especificar]	Nocturno en si bemol, Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47	Fábrica de pianos de los Sres. Bernareggi y C. ^a	Academia Nicolau
9-IV-1892	Matilde Torija	Nocturno en mi	Círculo de la Unión Mercantil	
¿?-IV-1892	Dolores Arias (alumna de la Academia Nicolau)	Nocturno	Fábrica de pianos de los Sres. Estela, Bernareggi y C. ^a	
	Josefina Casanellas (alumna de la Academia Nicolau)	Balada		
6-V-1892	María Luis Chevalier	Estudio	Salón Romero	
8-V-1892	Emilia Quintero	Estudio	Salón Romero	
29-V-1892	Juan Oliart	[sin especificar]	Salón de Congresos del Palacio de Ciencias (Barcelona)	
¿?-IX-1892	Pilar Iglesias (alumna de Emilio Moreno)	Estudio	Sociedad Económica de Granada	Exámenes de septiembre de la Escuela de Música
17-X-1892	Leo de Silka	Vals y balada	Casa del maestro Echeverría (San Sebastián)	
20-X-1892	Irache (Profesor)	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Colegio Nacional de Sordo mudos y d e ciegos	
¿?-X-1892	Leo de Silka	Estudio, preludio, mazurca, vals, balada.	Salón de la Academia (San Sebastián)	Apertura del nuevo curso de la Academia de Música dirigida por Bonifacio Echeverría

ANEXOS

11-XI-1892	José Tragó	Nocturno	Palacio	
22-XI-1892	Srta. Moncó (alumna de Mendizábal)	Scherzo nº 2, en si bemol menor, op. 31	Conservatorio de Madrid	Distribución de premios
	Srtas. Escalona y García Ortega (alumna de Zabalza)	Rondó para dos pianos en Do mayor, op. póstumo 73		
5-XII-1892	José María Carbonell (alumno)	Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Conservatorio del Liceo (Barcelona)	
23-XII-1892	Facundo de la Viña (alumno de Zabalza)	Estudio en sol bemol y Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47	Conservatorio de Madrid	Ejercicio de los alumnos
	Srta. Arizmendi (alumna Mendizábal)	Balada		
	Srta. Centeno (alumna de Tragó)	Estudio en mi mayor		
7-I-1893	Matilde Colom	Polonesa	Conservatorio de Madrid	Entrega de premios
7-II-1893	[sin especificar]	[sin especificar]	Conservatorio de Madrid	
12-III-1893	[sin especificar]	[sin especificar]	Conservatorio de Madrid	Ejercicio de los alumnos
28-III-1893	[sin especificar]	[sin especificar]	Conservatorio de Madrid	Ejercicio de los alumnos
3-IV-1893	María Luisa Guerra	Allegro de concierto, en La mayor, op. 46	Ateneo de Madrid	
14-IV-1893	María Luisa Guerra	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Ateneo de Madrid	
21-V-1893	Srta. Adam	[sin especificar]	Ateneo de Madrid	
21-V-1893	Carles G. Vidiella	Preludio op.24 nº 15, en Re bemol mayor, Impromptu en La bemol mayor, op. 29 , mazurca en fa sostenido menor, nocturno en sol menor, estudio en la menor	Teatro Lírico	
28-V-1893	Carles G. Vidiella	Vals op. 64, nº 2, en do sostenido menor y vals en la bemol	Teatro Lírico	
¿?-VIII-1893	Enrique Granados	[sin especificar]	Establecimiento de pianos Turell (Valencia)	
13-IX-1893	Isaac Albéniz	Polonesa e Impromptu	Palacio de Miramar (San Sebastián)	
14-IX-1893	Isaac Albéniz	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Gran Casino	
22-XI-1893	Srta. Torija	Primera polonesa	Conservatorio de Madrid	Distribución de premios

LA RECEPCIÓN DE CHOPIN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

25-XII-1893	Fresno (alumno de Tragó)	Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47	Conservatorio de Madrid	Ejercicio de los alumnos
	Ardois (alumno de Mendizábal)	Impromptu-vals		
29-XII-1893	José Tragó	Dos estudios y un nocturno	Salón Romero	Sociedad de Cuartetos. Obras fuera del programa
30-XII-1893	Srtas. Aguilar y Angelina	Rondó para dos pianos en Do mayor, op. póstumo 73	Conservatorio del Liceo	Entrega de premios a los alumnos
¿?-XII-1893	Srta. Casals	Scherzo nº 2, en si bemol menor, op. 31	Fabrica de pianos Sres. Estela y C. ^a	Concurso anual del Sr. Pujol
	Srta. Costa	Primer solo del Concierto nº 1, en mi menor, op. 11		
28-I-1894	[sin especificar]	[sin especificar]	Conservatorio de Madrid	Ejercicio de los alumnos
21-II-1894	Srta. Sampere	Polonesa	Teatro Liceo (Barcelona)	
4-III-1894	[sin especificar]	[sin especificar]	Teatro Lírico (Barcelona)	Sociedad Catalana de Conciertos
9-III-1894	José Tragó	Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35, Concierto nº 1, en mi menor, op. 11; Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47, Preludio en Re bemol mayor, op. 28 nº 15, Nocturno en si bemol menor op. 9 nº 1, Estudio en do sostenido menor op. 25, Estudio en si menor op. 25	Salón Romero	
9-IV-1894	José Tragó	Sonata para piano nº 2, en si bemol menor, op. 35; Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Salón Romero	
15-IV-1894	Modesto Serra	Scherzo nº 2, en si bemol menor, op. 31	Colegio de San Agustín (Barcelona)	
4-V-1894	Sánchez Sobejano	Polonesa en La bemol mayor, op. 53, balada en sol menor	Salón Romero	
20-V-1894	[sin especificar]	[sin especificar]	Asociación musical de Barcelona	
¿?-V-1894	Srta. Villacampa (alumna de Carmen Torres)	Concierto	Escuela de Música de Zaragoza	Ejercicio práctico de los alumnos
16-IX-1894	María Luisa Chevalier	Estudio	Villa Mont-Orient, Biarritz (Residencia de verano del editor Martín)	

30-IX-1894	[sin especificar]	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Círculo Industrial	
17-XII-1894	Mariano Barber	Polonesa	Velada en la Escuela Dental	
31-XII-1894	Srta. Sampere	Scherzo	Liceo Barcelonés	Entrega de premios a los alumnos del Conservatorio
	M. Serra	Concierto nº 2, en fa menor, op. 21		
28-I-1895	María Luisa Guerra	Impromptu en Fa sostenido mayor, op. 36	Ateneo de Madrid	
¿?-I-1895	Emilia Marco	[sin especificar]	Círculo Literario de Vich	
2-II-1895	Srta. Rodríguez (alumna de Tragó)	Estudios	Conservatorio de Madrid	Ejercicio de los alumnos
3-II-1895	Carlos Beck	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Ateneo de Madrid	
4-II-1895	José Tragó	Nocturno	Casino Militar de Madrid	
4-II-1895	Srta. Bonnin	[sin especificar]	Ateneo Barcelonés	
17-II-1895	Srta. Echevarría de Aguirre	[sin especificar]	Ateneo de Madrid	
2-III-1895	[sin especificar]	[sin especificar]	Ateneo de Madrid	
10-III-1895	María Luisa Ponsa (alumna de Marmontel)	[sin especificar]	Teatro del Liceo (Barcelona)	
20-III-1895	[sin especificar]	Scherzo nº 2, en si bemol menor, op. 31	[sin especificar]	
22-III-1895	José Tragó	Fantasia en fa menor op. 49, Impromptu en La bemol mayor, op. 29, Nocturno en Re bemol mayor op. 27 nº 2, Polonesa en do sostenido menor op 26, Vals en La bemol mayor op. 34 nº 1	Salón Romero	
6-IV-1895	José Tragó	Concierto nº 1, en mi menor, op. 11, nocturno	Salón Romero	El nocturno no formaba parte del programa
15-IV-1895	José Tragó	Nocturno en si bemol, Mazurca en la bemol	Salón Romero	
21-IV-1895	José Tragó	Marcha fúnebre	Teatro del Príncipe Alfonso	
¿?-IV-1895	Srta. Elvira Pérez	Impromptu	Salón Montano	
9-V-1895	José Tragó	Nocturno	Palacio	
13-VII-1895	Montserrat Sampere	Scherzo nº 1, en si menor, op. 20; Nocturno, Impromptu en do sostenido menor, «Fantasia-impromptu» op. póstumo 66,	Salones de la Asociación Literaria y Artística (Barcelona)	

LA RECEPCIÓN DE CHOPIN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

		Concierto nº 1, en mi menor, op. 11 (Allegro moderato)		
¿?-VIII-1895	Srta. Casamadrid	Polonesa, Fantasía, op. 49	Conservatorio de Música de Valencia	Ejercicios de las alumnas. Concurso a premio de la clase de piano.
6-X-1895	María Luisa Ponsa (alumna de Marmontel)	Impromptu en do sostenido menor, «Fantasía-impromptu» op. póstumo 66	Teatro Lírico (Barcelona)	
9-XI-1895	Fontova	[sin especificar]	Teatro Principal (Barcelona)	
13-XI-1895	Alfonso	Nocturno op. 9 nº2, Vals brillante op. 34 nº1	Palacio de Bellas Artes (Barcelona)	
1-XII-1895	Srta. Rodríguez (alumna de Tragó)	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Conservatorio de Madrid	Distribución de premios
13-XII-1895	[sin especificar]	[sin especificar]	Casa de los Sres. De Bosch	
25-III-1896	Srta. Paulina Depares (alumna de Costa y Nogueras)	Estudio en do menor, Vals en la bemol	Conservatorio del Liceo (Barcelona)	Concierto de fin de curso
12-IV-1896	Fecé y Palao	Nocturno	Círculo Valenciano	
19-IV-1896	[sin especificar]	[sin especificar]	Asociación Musical de Barcelona	
3-V-1896	Canuto Berea	[sin especificar]	Ateneo de Madrid	
9-V-1896	Canuto Berea	Estudio en do menor	Salón Romero	
10-V-1896	Montserrat Sampere	Polonesa en do sostenido menor, Estudio en do sostenido menor, Impromptu en do sostenido menor, «Fantasía-impromptu» op. póstumo 66, Concierto nº 1, en mi menor, op. 11 (Primero movimiento)	Teatro Lírico	
13-V-1896	José Tragó	Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47; nocturno en re bemol	Salón Romero	
14-V-1896	José Viñas	Impromptu en do sostenido menor, «Fantasía-impromptu» op. póstumo 66, Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Centro Artístico Musical de Barcelona	
27-V-1896	José Viñas	Polonesa	Casa del señor Viñas	
1-VI-1896	José Tragó	Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47	Palacio de Cristal	
15-VI-1896	Isabel Echevarría	Nocturno y mazurca	Ateneo de Madrid	

ANEXOS

	de Aguirre			
27-VI-1896	Antonio Puig	Balada nº 1 en sol menor, op. 26	Salón Romero	
8-VIII-1896	José Tragó	Balada y vales	Casino San Sebastián	
22-VIII-1896	José Tragó	Balada	Miramar	
¿?-IX-1896	Joaquín Malats	Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47; Balada nº 4, en fa menor, op. 52	Ateneo de Madrid	
4-X-1896	Joaquín Malats	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57; vals y Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47	Salón de la Asociación de la Prensa (Madrid)	
9-X-1896	Joaquín Malats	Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47; Balada nº 4, en fa menor, op. 52	Conservatorio de Madrid	
20-XII-1896	Srta. Ferrarons	Impromptu	Asociación Musical de Barcelona	
¿?-XII-1896	José Tragó	Balada nº 3, en La bemol mayor, op. 47	Salón Romero	
31-I-1897	Isabel Echevarría de Aguirre	Nocturno	Ateneo de Madrid	
15-II-1897	Joaquín Malats	Balada, Berceuse en Re bemol mayor, op. 57 y Fantasía, op. 49	Sala Estela	Inauguración de la sala
10-III-1897	Julio Caracena (alumno de Tragó)	Scherzo nº 4, en Mi mayor, op. 54	Conservatorio de Madrid	Ejercicio mensual de los alumnos
19-III-1897	Mercedes Rigalt	Estudio	Ateneo de Madrid	Sociedad de Conciertos
20-III-1897	Carles G. Vidiella	[sin especificar]	Teatro Principal (Barcelona)	
21-III-1897	Manuel Guervós	Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Teatro Lírico (Barcelona)	
28-III-1897	Mercedes Rigalt	Polonesa en sol menor	Teatro del Príncipe Alfonso	
8-IV-1897	Mercedes Rigalt	Balada en sol menor	Teatro del Liceo (Barcelona)	
31-IV-1897	Carles G. Vidiella	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57 y segundo nocturno	Saló Parés (Barcelona)	
¿?-IV-1897	José Tragó	[sin especificar]	Sevilla	
16-X-1897	Alejandro Ribó Vall	[sin especificar]	Sala Estela (Barcelona)	
24-X-1897	Joaquín Malats	Concierto nº 2, en fa menor, op. 21	Teatro Lírico (Barcelona)	
7-XI-1897	Harold Bauer	Balada, Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22, vals	Teatro del Príncipe Alfonso	Sociedad de Conciertos
14-XI-1897	Harold Bauer	Polonesa	Teatro del Príncipe Alfonso	Sociedad de Conciertos
31-I-1898	Sofía Alonso	Estudio	Conservatorio de Madrid	

LA RECEPCIÓN DE CHOPIN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

2-II-1898	Harold Bauer	[sin especificar]	[sin especificar]	
6-III-1898	Estradé	Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Academia Calasancia (Barcelona)	
13-III-1898	Srta. Pérez, (alumna de 7º año de Montalbán)	Polonesa en do	Conservatorio de Madrid	Ejercicios de la clase de piano
	Srta. Bériz (Alumna de 5º año de la Srta. Lorenzo de Periado)	Impromptu en do sostenido menor, «Fantasía-impromptu» op. póstumo 66		
19-III-1898	José Tragó	Impromptu y balada	Palacio de Bailén	
25-III-1898	Sánchez Sobejano	[sin especificar]	Salón Montano	
19-XI-1898	Arturo Marcet	[sin especificar]	Sala Estela (Barcelona)	
22-XI-1898	[sin especificar]	[sin especificar]	Conservatorio de Madrid	Reparto de premios
31-XII-1898	Srta. María Corpas	Impromptu en do sostenido menor, «Fantasía-impromptu» op. póstumo 66	Salones del Círculo de la Unión Mercantil e Industrial	
25-II-1899	Juan Vancell	Impromptu, Barcarola en fa sostenido menor, op. 60	Sala Estela	
12-III-1899	Sofía Grasiani (7º año)	Estudio en sol bemol	Conservatorio de Madrid	Alumnas de Pilar de la Mora
	Sofía Alonso (Segundo premio)	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57		
	Elisa Tavares (Segundo premio)	Balada nº 1, en sol menor, op. 23		
4-IV-1899	Canuto Berea	Nocturno, estudio, preludio y vals	Ateneo de Madrid	
13-IV-1899	Sabater	Impromptu en Fa sostenido mayor, op.36 y la balada	Salón Montano	
16-IV-1899	De Greef	[sin especificar]	Teatro Lírico (Barcelona)	
2-V-1899	Srta. Alonso	[sin especificar]	Conservatorio de Madrid	Ejercicios de los alumnos
14-V-1899	[sin especificar]	[sin especificar]	Sociedad coral «Catalunya Nova»	
5-VI-1899	Alejandro Ribó	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57, Tarantella en La bemol mayor, op. 43, Polonesa en La bemol mayor, op. 53 y Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22, vals	Salón de música de la Carrera de San Jerónimo	
7-X-1899	Monturiol	Vals op. 42, Estudio en la menor, Nocturno	Teatro Lírico (Barcelona)	

ANEXOS

		op. 48 nº1, Polonesa en La bemol mayor, op. 53		
17-XII-1899	Teresina Partagás	Polonesa en La bemol mayor, op. 53	Teatro del Liceo (Barcelona)	
22-XII-1899	Benjamín G. Orbón	Balada	Ateneo de Madrid	
12-I-1900	Lolita Azpiroz	Polonesa en re menor	Ateneo de Madrid	
22-I-1900	Manuel Guervós	Nocturno	Teatro de la Comedia	
2-II-1900	Srta. Medley (alumna de 7º año de Tragó)	Balada nº 1, en sol menor, op. 23	Conservatorio de Madrid	Ejercicio de los alumnos
7-III-1900	Benjamín G. Orbón	Balada nº 4, en fa menor, op. 52	Ateneo de Madrid	
18-III-1900	Sánchez Torralba	Balada, Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Ateneo de Madrid	
1-IV-1900	Laura Ontiveros	[sin especificar]	Ateneo de Madrid	
¿?-IV-1900	Carles G. Vidiella	[sin especificar]	Teatro Principal (Barcelona)	
¿?-IV-1900	Joaquín Malats	[sin especificar]	Teatro Lírico (Barcelona)	
27-V-1900	María Cuellar	Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Teatro Español	
13-V-1900	Srta. Aguilar	[sin especificar]	Salón rotonda del Fomento del Trabajo	
21-V-1900	José Tragó	Balada nº 4, en fa menor, op. 52, Mazurca op. 50, Nocturno en sol menor op. 37, Vals en La bemol mayor op. 42	Teatro Español	
27-V-1900	María Cuellar	Concierto nº 1, en mi menor, op. 11	Teatro Español	
29-V-1900	José Tragó	Concierto nº 2, en fa menor, op. 21; nocturno en fa sostenido	Teatro Español	
10-VI-1900	Alejandro Ribó	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57 y Tarantella en La bemol mayor, op. 43	Teatro Lírico (Barcelona)	
14-VI-1900	Laura Ontiveros	Estudio, Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Conservatorio de Madrid	
6-VII-1900	Laura Ontiveros	Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22	Teatro de Apolo	
13-VII-1900	Benjamín G. Orbón	Polonesa	Teatro Circo (Avilés)	
18-X-1900	Benjamín G. Orbón	Berceuse en Re bemol mayor, op. 57	Salón de la Casa Navas	
25-X-1900	Harold Bauer	Scherzo	Teatro Principal	

			(Barcelona)	
27-X-1900	Harold Bauer	Fantasia op.49	Teatro de la Comedia	